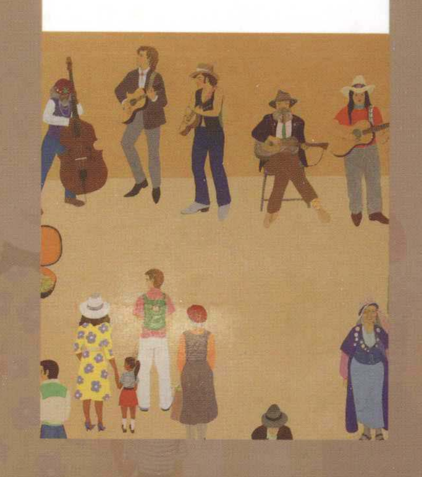
音乐人文
Music Humanities Series

城市音乐纪事

洛秦 著





上海高校音乐人类学E-研究院建设计划项目资助 项目编号：e05011

音 乐 人 文
Music Humanities Series

城市音乐纪事

洛秦 著



图书在版编目（CIP）数据
城市音乐纪事／洛秦著．—上海：上海书店出版
社，2013.4
（音乐人文系列）
ISBN 978-7-5458-0705-9
Ⅰ．①城…　Ⅱ．①洛…　Ⅲ．①散文集－中国－当代
Ⅳ．①I267
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 038806 号

城市音乐纪事
洛秦／著
责任编辑／梅雪林　张　冉
技术编辑／丁　多　装帧设计／梁业礼
上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社出版
上海世纪出版股份有限公司发行中心发行
上海市福建中路 193 号　邮政编码／ 200001
www.ewen.cc　www.shsd.com.cn
全国各地书店经销
上海图宇印刷有限公司印刷
开本　787×1092　1／32　印张 6.875
2013 年 4 月第 1 版　2013 年 4 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5458-0705-9 ／ I.230
定价：28.00 元

序言

是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们

前几天，一位热爱音乐的朋友来信说：“曾经有一个晚上，我听贝多芬的《月光》后，坐在床上痛哭，悲痛欲绝，因为那个优雅的年代永远不会再有了！”读到这样的文字，我的灵魂和思想同时猛地触动了一下。我给朋友回信说：“还是少听音乐为好，因为你理解音乐，但是音乐并不一定理解你。”

我的话听上去有点令人费解，什么叫做“你理解音乐”和“音乐不理解你”？前一句是充满感情的安慰语言，后一句则富有理性思考。朋友对音乐的感受触动了我想到了这样一个问题：当人听到音乐时，竟然会产生这样一种经验，那这种经验所说明的，是我们作用着音乐？还是音乐作用着我们？

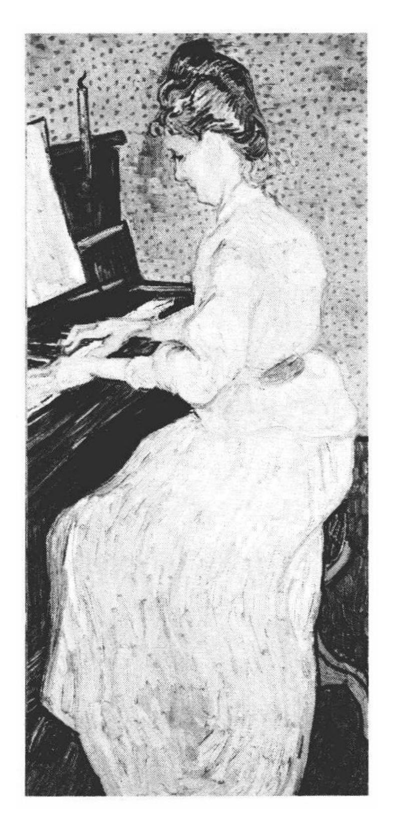
请容许我绕一个圈子来谈这个问题。



很久以来，人们对于自然事物的认识一直在相反的两极之间徘徊。一是觉得，“宇宙遵从恒定不变的规律，一切事物都表现为完全确定的客观实在”；另一认为，“根本不存在像客观实在那样的事物，一切都在流动，一切都在变化”。想想也真有意思，这两种观点如同南极和北极，虽然截然不同，但是却又是存在于同一个地球上，二者缺一不可。前一种思想是造就人类科学产生的根基，而后一种思想是推动人类科学发展的力量。那么，在“科学产生的根基”和“科学发展的力量”之间，谁又更重要些呢？这，变成了一个“鸡”和“蛋”的悖论式的怪圈游戏，“规律”和“变化”成了无休止的科学战争的主题。

是否可以超越这样的无益争论呢？是否有另一种存在

于这两者之间的可能呢?



我在读一本叫做*Nature's Numbers*的书。在《自然的数》命名下，这本书另有一个副标题："数学想象的虚幻实境"。书中有一章为"变数的常数"，其中作者提到了有关对牛顿的认识问题。他说，对许多科学家来说，牛顿代表着一种理性战胜神秘的辉煌。但是，作者引用了John Maynard Keynes的著作*Newton, the Man*来解释了另外一个意义上的牛顿。Keynes说："牛顿并不是人们所认为的那样，是教我们依照冷静的、没有感情色彩的理性去思考问题的理性时代的第一人。相反，牛顿是最后一个以超越一万年前开始建立我们求知传统的那些人的眼光来看待这个可见的智慧世界的大智者。" Keynes的话说明了什

么？说明了他认为在牛顿的数学里，我们发现了他向人类对世界的认识迈出了重要的一步，因为他超越和统一了“刻板定律”和“灵活可变”这两种世界观。这种思想告诉我们，所谓的“定律”和“变动”是可以共存的，“定律”产生“变动”，反命题亦然，即“变动”推动“定律”。

绕了这样一个圈子，我想说的是，音乐和文化的关系的理解应该类似于 Keynes 阐述的牛顿开创了人类综合地来认识世界的例子那样，它们是相互作用着的，这两者是可以统一的。

对音乐的认识和理解与科学一样，人们走过了一个从本体论的“内学”到文化论的“外学”的过程。传统的音乐本体论所关注的仅仅是音乐作品本身，即音与音之间的纵横关系。关心的是，音乐“是什么”——一个在狭义上的“是什么”。这种意义上的询问，在过去特定的历史条件下，人们认为是唯一可行的，而且对于那个技术层次上“是什么”的回答也是满意的。例如，读者们习惯于阅读“小调性质的第一主题需要一个关系调上的第二主题来呼应”之类的文字。然而，21 世纪以来，人文思想开始经历一次深刻的转折。观念开始改变，思维方式开始改变，思想认识开始改变。对音乐的

理解也是随着这些对自己、对文化的理解的改变而提高的。波斯音乐中复杂的调式体系，印度拉格音乐中十二微音系列与生活、生存、生命观念的复杂关系，中国古典戏曲中一套又一套的象征性脚色制和脸谱寓意等，促使人们开始认识到，歌剧和交响乐不是人类唯一完善或复杂的音乐形式，贝多芬的音乐是人类的精华，但是他的音乐语言并不是世界性的。音乐人类学是建立在对音乐的新认识的基础上的，是一种对人类任何音乐的内容和形式从文化的角度来认识的一种思维方式。它的思维角度是从较为广阔的意义上来询问音乐“是什么”，音乐是“怎么样”产生、传播和作用的，由此来解答音乐“为什么”在不同地理环境、文化环境中会表现出这样或那样的方式、功能等。文化论的“外学”给予了音乐本体论很重要的补充，它说明，不同的民族和社会中的不同的文化、习俗、观念、信仰在很大程度上决定了某一音乐的内容、形式和风格。

然而，文化论并不是一个“定律”，它只是从文化的角度来认识理解音乐所含有的“真理”的一种途径，反映了人类的思想和意识作用于音乐的方面。那么反过来，音乐对文化、习俗、观念、信仰也同样起着相当重要的作用。在另一个层面上对音乐本体的再认识具有新

的意义。

讨论音乐与对它所作用着的环境的关系有点像小说创作中的物质和思想之间的关系。作家王安忆《小说的物质部分》一文中所叙述的一些体验对我们的音乐讨论会有启发。王安忆说，她在创作长篇小说时，有时会被迫地要求寻得一种具有实体性、规范性的手段。当她想找而又找不到时，发现，小说有科学的、机械的、物质的部分。我的理解是，这种“科学的、机械的、物质的部分”就是小说自身的生命结构。它的人物、情节和不断发展的故事，以及故事和故事的连接都是有其自身规律的。小说的内在结构和规律在很大程度上会决定一部作品的内容和形式、本质和规模。毫无疑问，音乐的创作也一样。进一步，回到前面的论题，我想讲的是，关于音乐与对它所作用着的环境的关系，同样可以从这样的角度来理解。

数千年前的今天，黑人、黄人、白人之间没有邮件往来，没有电话通讯，没有电视宣传，更没有 E-mail 的同步传递，我们的祖先们各自在地球的东西南北“闭门造车”，开创人类的文明。然而，让后人惊讶的是，他们竟然在东西两端几乎同时发现了“三分损益”和“五度相生”（相传毕达哥拉斯提出）的法则，从而产

生了一样的五声七音，用这五声七音各自在不同的文明里琢磨着不同的音乐。“三分损益”或“五度相生”不是一个观念的问题，而是一个实实在在的自然规律的发现。“三分损益”或“五度相生”产生五声七音的法则靠的是三分之二和四分之三的天然数学道理，就像黄金分割规律，它们不是人类的思想创造出来的，而是人类的文明逐渐找到了大自然的生命原则。这样一个简单的数学比例形成的五声七音为人类带来了音乐，自有了音乐，她为人类造就了五彩缤纷的文化。这是一个反命题，也即音乐与人类的另一个方面的关系。

举一个小例子。

中国文化离不开中国文人士大夫；而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别指古琴。古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神，古琴可以称得上是中华民族音乐文化的象征。“高山流水”的古琴故事，大家听得最多，还有其他很多有关古琴的轶事。传说，“竹林七贤”的嵇康在遭司马氏之害而“问斩东市”的临刑前，安然地弹奏了一曲《广陵散》。另一种传说，陶渊明“挂印归田”后，他在屋内墙上挂了一张无弦琴。“高山流水”和《广陵

散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘；而“无弦琴”的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。

音乐的琴弦还对人们怎么也想不到的另一个科学发明产生了作用。1714 年，英国的数学家 Brook Tayler 发表了小提琴弦的振动基频与弦的长度、张力和密度关系。1746 年，法国人 Jean Le Rond d'Alember 证明了小提琴的许多振动并不是正弦驻波。1748 年，瑞士数学家 Leonhard Euler 在 Jean Le Rond d'Alember 的基础上，提出了“波动方程”。随着对琴弦振动的不断了解，过了几年，科学家开始对鼓进行研究。他们认为，小提琴弦是一条曲线，是一维对象，但是，多维对象也是可以振动的。从此，人们开始离开了音乐，完全转向了物理。波动方程还被运用于电学和磁学理论，从而使人类文明大为改观，由小提琴弦到基频振动，再到波动方程，又到电磁波，最后发明了录像机。这是音乐作用着人类文明和文化发展的一个很好例子。而且，从现在看来，录像机的出现又对音乐的发展产生了进一步的积极作用。它们是一个从物质到精神再到物质再到精神的循环过程。

文化是音乐的根基，音乐同样也是文化的源泉。

给读者讲一个我亲身经历的故事。1996年春天，我在美国肯特大学修最后一门博士学位的课。这个课叫做“田野实践”。我和两个美国同学挑选了一个美国黑人的教堂作为研究考察的内容。通过对这个“田野”调查，我们感受很深。他们的礼拜仪式完全是在音乐中进行的，牧师的布道和教徒们的应答都是以音乐歌唱的方式来完成的。除了相互问候和用餐之外，整个礼拜天都是在演唱中度过的。对他们说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类交流使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们一再强调，因为是音乐才有了他们的信仰。

他们的确对音乐有着不同一般的直觉。只听演唱录音，一般人都会认为是一个职业音乐家合唱团演唱的。可是，事实上，他们中间没有一个人受过专门的音乐训

练。然而，他们对演唱声音的掌握，对声音音高准确性的掌握，对节奏时值的掌握，对和声音程的感觉，对音乐感情的表达等，远远超过某些音乐专业人员。所有音乐作品都是他们自己创作的，然而，却没有人学过作曲，更没有人看过和声书。这些歌中有一些还运用了复杂的和声，远关系转调。他们没有人认识乐谱，而是完全靠记忆，靠感觉来演唱。他们说，他们自己也不知道音乐是怎么样来的，只知道是上帝派遣的天使带给他们的，“一觉醒来，歌就在那里了”。

根据半年来参与他们礼拜活动的经历，我发现，“上帝派遣的天使”其实是他们自己。每个星期三的下午和晚上是他们排练音乐的时间。在排练过程中，他们不断地提高演唱能力，不断地修正歌曲的旋律，不断地改动和声的组合。这样的活动对他们来说是不自觉的，而对于我们外来的观察者来说，他们对音乐、节奏、和声的执着是一种在宗教精神的感染下反过来升华宗教精神的刻意追求。当然，这种刻意追求是本能的，靠的是先天的直觉，但却是完全按照声音的物理规则、音乐的自然逻辑进行的。在排练期间，他们的活动是声音的劳作过程，而到了礼拜天的礼拜堂里，他们的声音便成为了宗教和文化。

这个经历告诉我们的是，宗教带给了他们音乐，音乐又回过来创造了他们的信仰。

探讨“是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们”论题的目的在哪里？目的在于调整我们认识事物的方式和方法。丹纳在《艺术哲学》中提到人的特征问题。大意是，浮在表层的感情和思想，只不过三四年；气质性的可以持续二三十年或四十年，要等一代人过去，它才会消失；再深一层的是时代的精神，它是一个历史时期的人格、人品；更深的层次是民族性和文化的产物，它是哲学、道德和社会的总和。用这样几个层次来看音乐也是可以的。但是，我觉得还不够。我们应该看到音乐和人类之间最本质的东西，它们没有属于与被属于关系的障碍，这种本质是永恒的。音乐和人类之间永远保持着相互作用的关系，我们作用着音乐，音乐也作用着我们，它们是统一的，不能分隔开来孤立看待。对它们关系的认识要有牛顿超越和统一两种世界观的境界。达到这样的境界，我们的知识、智慧和胸襟就有一个新的高度。

想到唐诗“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼”。诗中的“上一层楼”在哪里？也就是问，诗人当时是在哪一层楼？依我看，他做诗时已经在楼阁的最高一层。但是，他却“欲穷千里目”，希望

能够“更上一层楼”。这“一层楼”是诗人对自己的一种挑战和要求。虽然在唐诗三百首里，诗人王之涣仅为我们留下这一首，但是，这一首却成为千古不朽之作，因为作者有了“更上一层楼”的认识高度，他的诗才与李白、杜甫的诗文便相提并论了。五言二十字留给后世不仅是知识和智慧，更有胸襟和境界，这才是该诗的最深层意义。

这“上一层楼”也就是我们认识音乐和人类关系所需要的知识、智慧、胸襟和境界。

是为序。

洛　秦

2012 年 10 月

目　录

辑　二

辑　三

辑　四

辑　一



《海上回音叙事》关联词

拥有《海上回音叙事》的读者都有着一个共同的心愿，即通过对它的阅读与观看唤起或者聆听对于这座音乐城市的历史记忆。

人，一生的过程既是生理的，更是文化的。适龄就读之时起，我们开始了最初的文化学习。语文是学习阅读和书写，为的是感情与思想的交流；算术的学



习是用于数数计算，它们都是(生存)技能的学习，必不可缺。

那么历史呢？音乐呢？

在历史知识中并没有技能，然而它却是人生中永远的文化身份完善的过程，是人们不可或缺的一种记忆，通过对它的不断温习和学习，明白我们自己是如何而来，又向何处而去，不断铭刻我们自己是谁的认知。

在音乐中有很大的技能因素，但并非为了生存，它是灵魂的语言，是人们感情和想象的特殊表达，通过它的创作、传播和接受，我们的心灵会获得物质远不能达到的满足和愉悦。

“海上回音”正是通过一段特定历史(1843—1949)和一个特定地域的与音乐相关的文化记忆，试图建构起上海——这座城市的文化认知和感情表达。在这个文化认知和感情表达过程中，对于若干有关“海上回音”中的词语的解读有着积极的意义。

城　市

城市的概念是什么？

古人说：“城廓也，都邑之地，筑此以资保障也。”古人又云：“日中为市，致天下之民，聚天下之货，交易而退，各所其得。”虽说“城”与“市”概念涵盖地域和

行为，但不论是先有了“城”后有“市”，还是相反，它们的结合是一个岁月的过程，由一个个特定年代所构成。特别是一座文化的城市、一座历史的城市、一座音乐的城市，其核心既不是城廓，也不是集市，而是那些具有特定意义的**年代！**



年　代

对特定年代的理性认识是漫长的，但在感情上它却是瞬间的。那半个世纪、百年，或者一个朝代的诸多年代留下的大多只是零星、散落、无序，甚至是只言片语和没有逻辑的词语或字眼。只有那些特定的年代给城市留下了深刻的历史记忆，而这些记忆的感情常常是依附于那几条刻骨铭心的街道，同时落在了那几幢永远不能忘怀的建筑里，因为城市年代的象征性总是纠缠于那些特定的**街道、地址、建筑及设施**。

街道、地址、建筑及设施

街道是给人群行走和交通的，建筑是为人群居住和活动

的，地址和设施就是人们居住和活动的特定场所。那些不断被行走和交通的街道逐渐成为了年代的经脉，那些被居住和活动的建筑成长为年代的骨骼。经脉的活络、骨骼的健壮，它们有了机能、活力或更有了灵魂和思想，那都是因为城市有了生活着的**人群，及其它们的行为、感情与思想**。







中華歌舞專門學校招生

校長黎錦暉

——载一九二七年八月十七日『申报』



人群、行为、感情与思想

物以类聚、人以群分。然而，人，首先需要群体，其次才有了分层。不同街道上行走着不一样的人群，同一建筑里也可能活动着不同的人群。在岁月蹉跎之中，他们以各自的小经脉和骨骼活动在城市的大经脉和大骨骼里，聚集起来就成为了岁月的行为。

行为是一种意识的表现。当人的行为超越了生理需求，便具有了文化性。文化行为是人区别于动物界最大的特征，其表现是创造，其核心是思想。

人不可能没有思想，除非是第三种人——植物人。思想的差别仅在于多少或深浅，而不是其他。然而，思想是人创造文明、文化的根本力量。如果没有思想，自然不会有音乐，不会有城市，更不会有人类自身。

无论在岁月中的城市街道与建筑，还是人的行为和思想，它们都交织在一个汇集点——**文化记忆**。

文 化 记 忆

甚至可以将千万年来人类的所有都归结于文化记忆。因为一方面由于我们有能力超越生理的物质需求而上升至精神，另一方面我们的文明无时无刻地不在时间过程中展现、递变。由于抽象的精神和即逝的时间，我们对于音乐的记忆便显得尤为特殊和复杂。

我们在这里提及记忆，显然主要不是谈论它的生理功能或某一个人的记忆，而是有关人类社会发展过程中，特定时期中的特定人群在特定社会中对于特定文化现象的记忆。也因此，我们讨论的是一个综合集体、历史和社会的文化记忆。哈布瓦赫①认为“人类记忆只有在集体情景中才

① 法国社会学家莫里斯·哈布瓦赫是涂尔干学派的重要成员，其著作《论集体记忆》为论述“集体记忆”最经典的著作。

能发挥其功能。这样的情景可以由重大的社会性纪念日唤起，也可以由家庭或一群(类)人对过去重大事件的述说唤起，而集体记忆总是有选择性的。各类人群有与众不同的集体记忆，因而导致彼此互异的行为模式。在这个过程中，人们选择他们的记忆，而这种选择又将反过来型塑那些做出选择的人们的观念和行为。”[①]因此，从根本上说，所谓集体记忆就是一种历史记忆。然而，由于历史的记忆具有“集体记忆”的特性，正如上述哈布瓦赫所指出的，特定人群的记忆是有选择性的，而这种记忆的选择性又是依据他们所处的特定历史及其环境的条件而决定的。因此，人们对于历史的认识，“在很大程度上是对社会延续的意识”[②]。由此，集体对于历史的记忆事实上也就是一种社会记忆。更进一步地是，在这样的社会记忆中，“那就是把过去当做一种记忆，当做一种有利于当下存在的记忆。在有文字的社会中，人们利用文字来传承记忆；在无文字的社会中，口述传统则大行其道。这样还不够，人们总是倾向于解释过去，把过去的事情当做有利于自己的资

① 王海玲、莫琪:《浅析莫里斯·哈布瓦赫的集体记忆》,载《重庆科技学院学报(社会科学版)》2008年第12期。

② 保罗·康纳顿:《社会如何记忆》,纳日勇力戈译,上海人民出版社,2000年,第11页。

源加以谈论。当过去发生的事情可能为现存的秩序带来不利的影响时，人们通常倾向于利用各种手段来遗忘过去。根据现在的需要来选择过去正是人性的一种体现。这不是一种道德上的污点，而是人的一种趋利避害的本能和在这种本能基础上的文化策略。所以，进入记忆的历史总是要和现实相联系，并且也只有被赋予了现实的意义之后才成为活生生的历史。正是在这个层面上，克罗齐所说的‘一切历史都是当代史’才有了落脚点。”[①]也正是社会记忆具有了这样的诠释属性和功能，它的本质就是文化的记忆。

也因此，在这里，我们的文化记忆便集中在**“海上回音”**这一特定意义的词汇上。

海　上

在华夏文明历史上，菘泽遗址这个“海上”最早的村落，经勘查保留着距今六千年之远的马家浜文化痕迹，其后为菘泽文化，承接良渚文化，继之进入马桥文化，之后便有了文字记载。[②]因为吴淞江通往大海，过去人们将其下

---

① 张伟明：《历史记忆与人类学研究》，载《广西民族研究》2005 年第 3 期（总第 81 期）。

② 详见陈伯海主编：《上海文化通史》，上海文艺出版社，2001 年，第 7—11 页；《上海市民手册》（上海市精神文明建设委员会办公室编），上海辞书出版社，第 8—9 页。

游近海口那端称为“下海浦”，上游为“上海浦”，也称海之上洋，即海上，故为之上海。千百年来，“海上”或“上海”、“沪上”、“申江”，以及其他称谓五花八门不下十余种，“海上回音”取其“海上”因为它最直接地能唤起人们的岁月记忆：其从一个黄浦江边小小的渔村发展为日后的重要港口，自千年前“上海浦”发展为如今国际大都会城市。那么，它的**“回音”**呢?



回　音

音乐，是乐音在时间过程中的意义表现。由于时间瞬间即逝，音乐的意义永远是记忆。音乐记忆，亦即“回音”。

“海上”的“回音”有它特殊的魅力。如果说“建筑在空间中凝聚音乐，那么音乐在时间中解体建筑”。[①]“海

① 洛秦：《水墨音乐》，广西师范大学出版社，2006年，第176页。



上”这座“音乐建筑”继承和发展了中国音乐文化的传统，并且海纳百川吸收了西方音乐文化的精髓，为中国近现代音乐历史的发展奠定了基础。

“海上”原来只有“三分损益法”①构成的**音高**，那是纯正的中国特色。基本是五音，即便是七声也是中国传统风格的，因为它们的**音分**不是平均的，由此而形成的宫商角徵羽五音音阶之间相克相生、和谐相依，即便带有清角和变宫的七声，它们之间紧密相间、主次分明，体现了中

---

① 中国古籍《管子·地员篇》中记载了“三分损益法”，大意是设一根弦长为宫音，将其三等分，增其三分之一长度，得到徵音；在该长度上，再三等分，去其三分之一，所得商音，以此类推，可获得羽、角，从而得到宫商角徵羽五音。

国传统固有的乐音构成特质。

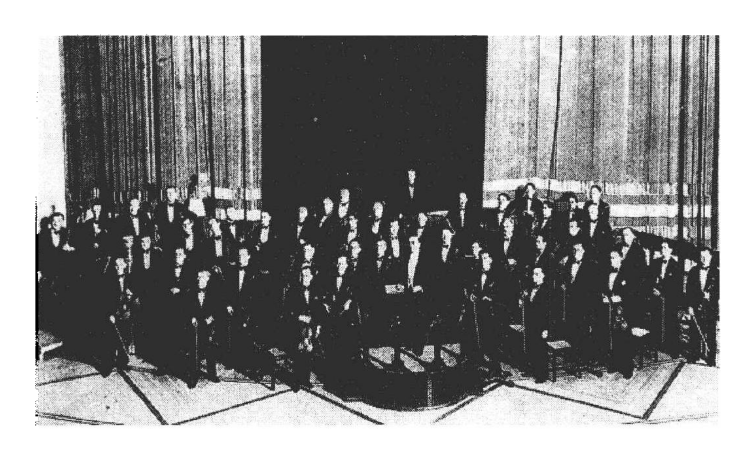
大约19世纪中叶之前，“海上”**音调**是声腔化的，传统戏曲、曲艺的腔词特性决定了其音调的性质。那时候的音节是带有格律化的，因为文辞决定了音乐的句段、语言**音韵**决定了唱腔。

虽然从旧时的唱片中或许会聆听到那时的唱奏不如如今音乐学院视唱练耳要求的那样**音准**，但这是它们固有传统的一部分，“海上”的传统音乐强调更多的是所表达的腔、韵、神，而不是科学、规范、标准。胡琴的**音域**是有限的，但它通过特有的“千斤”装置随时调节音高来符合人声，用特有的蛇皮振动膜使音色和压弦揉音在极大程度上获得模拟人声的效果，达到表达人情神韵的目的。“海上”旧式茶馆或弄堂中的“江南丝竹”中的旋律不就是这样吗？“江南丝竹”是五声音阶，织体为支声复调，意思是说，不是以某一旋律为主、别的都是从属的伴奏关系，而是其中的每一件乐器所担当的角色都是同等重要的，并且相互间交融衬托。从社会学的角度上来说，现今专业的“江南丝竹”已经属于“异化”了的舞台音乐会表演，而真正的“江南丝竹”的社会基础是茶馆文化。民间的“江南丝竹”不是表演性而是自娱性的。茶馆是旧时代社会的民间交往中心，宫廷逸事、时事争议、小道消息、家务杂

事以及桃色新闻等都在那里传播以至扩大、夸张。“江南丝竹”就是在那样的闲谈加烟茶的环境里产生的。人们并不把它作为正规严肃的演出，可是人们的茶馆生活又少不了它。丝竹音乐给人们创造的是友情、闲暇、回忆、漫谈的气氛。参与者是业余的音乐爱好者，他们不看谱，也可能不会看谱，但他们了解并且创造自己的音乐。他们的演奏分文不取，因为那茶馆文化是社会活动的一部分，那丝竹音乐是茶馆文化的一部分，而那演奏又是他们个人生活的一部分。

音律、音色、音品在“海上回音”中也都有独自的含义。例如古琴的**音律**、**音色**及**音品**已远远超出了音乐自身的价值，它们的“非”音乐因素体现了“大音希声”的意义。这也是“海上回音”的传统本质所在。

然而，当西方文化进入“海上”之后，中国传统音高面对440赫兹国际化的标准，音阶不仅七声，而且有大小调之分，音准、音律都表现为所谓的科学性。西方人把英国人埃利斯建立的音分体系引入海上，八度内分为12个半音，每一个为100音分，共1 200音分，以此来测试**音程**之间关系的量。量化的科学使得中国传统音乐被视为“落后”、“缺陷”。虽然三百多年前，明代科学家、音乐家朱载堉以“新法密率”率先在世界上确立了十二平均律理



论，其在中国音乐史上和世界律学史上的伟大意义自不待言，其伟大成就令人瞩目，然而，它却落得“宣付史馆，以备稽考，未及施行”的结局。相反的是，西方钢琴的十二平均律旋律和表演开始统治海上音乐舞台。

当西方音乐的“精确化”的五线谱到达之后，“海上”的中国传统音乐自身的**音符**表达方式——律吕谱、工尺谱和减字谱的价值开始动摇。例如，从《太音大全集》、《琴书大全》、《琴言十则附指法谱》、《琴书大全》、《太古遗音》及《琴议》等自唐宋到明及清，琴家对谱式改革的着眼点一直都在汉字的减写、省写和演奏手法说明的规范、统一上，没有对谱字如何标明节奏这个问题作过任何论述。换言之，也就是说在这段历史中，在古

琴谱式上根本不存在是否要标明节奏这样的问题。然而，面对鸦片战争的炮火，面对“科学性”的五线谱时，古琴谱在另一种性质上的改革发生了。近代琴人张椿指出减字谱节奏记写很不精密的缺陷，祝桐君、张鹤、杨宗稷等人陆续采用了以工尺谱辅助琴谱标明较为精确节奏的方法，我国音乐学启蒙学者王光祈也认为“吾国琴谱则以写法之故……实有加以根本整理之必要”，国乐大师杨荫浏发表了《古琴谱式改进刍议》一文，论及古琴谱的缺点，提出了改进的必要和改进的途径，同时也出现模拟线谱以示节奏的方法。从中看出，先人是在谱式的书写格式上进行谱



字符号的简明性和统一化，而现代人则是对照五线谱在减字谱式的表示功能上进行节奏的严格性和精确化。前者追求的是在形式上进一步完善，而后者则企图在本质上进行变更，从而否定传统谱式的价值。

之后二胡开始小提琴化、民歌进行了爵士化、半文言的歌词谱上了西洋音调，管弦乐队、歌剧团、西式音乐舞台、音乐厅、琴行、音乐学校、舞厅、音乐电台、唱片等，通过这些**音高**、**音分**、**音阶**、**音调**、**音节**、**音韵**、**音准**、**音域**、**音律**、**音色**、**音品**、**音程**、**音符**等特定意义的音元素，在救国与侵略、自尊与践踏的抗争之中，在传统与现代、历史与现实的交汇之中，以及在扬弃与吸收、开放与发展的并进之中筑起了一块块“海上”音乐建筑的基石，它们至今依然不断地发出“回音”，回响着“海上”音乐的岁月、大街小巷、高楼大厦、租界飞地、剧场乐团、琴行舞厅、学校社团及其相关的人、行为和思想所构筑的节奏、音型和旋律。

以上文中涉及词语并不是《海上回音叙事》的全部，但它们是解读其历史的关联线索。

江南关键词——昆曲

明代大曲家沈宠绥有一段话：

粤征往代，各有专至之事以传世。文章矜秦汉，诗词美唐宋，曲剧侈胡元。至我明则八股文字姑无置喙，而名公所至南曲传奇，方今无虑从充栋，将来未可穷量，是真雄绝一代，堪称不朽者也。

这段文字颂扬的就是明中叶兴起的一代之文艺的“传奇”，也即今人所谓之昆曲（严格地说，昆曲是当时昆班艺人们演唱的曲；而目前通称的昆曲与昆剧同义，是集昆的演唱、表演和剧目为一体的

笼统不严谨说法。为了便于叙述，只能“随波逐流”，以下皆称为昆曲）。昆曲，产生于昆山。在历史上，由于昆曲是中国古典艺术集大成者，它自然成为了江南文化的经典资本。2001年5月18日，联合国教科文组织确定“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”。我不仅作为江南之子为之骄傲，而且也因种种机遇与昆曲有缘，深感欣慰。

《十五贯》的功绩

最早接近“昆曲”一词是在20世纪70年代末。“改革开放”使得曾以演出《十五贯》“一出戏救活了一个剧种”走红的浙江昆剧团再度新生。“右派摘帽”后的父亲洛地被调回省城，重新恢复研究工作，其中的一项内容便是帮助整理浙江昆剧团的历史。昆曲，从此似乎再也没有离开过我。

父亲言谈中，周传瑛是当年有关昆曲最令我耳熟的名字，浙江昆剧团的台柱老艺人。1920年，在苏州由一些爱好昆曲的商人和几个名师建立了“昆剧传习所”，培养了一批“传”字辈艺人，周传瑛为其中一员。九岁进入传习所，取了艺名周传瑛，从此，原名周荣根再也不为人所知了。这批“传”字辈演员为拯救当时已经奄奄一息的昆曲，

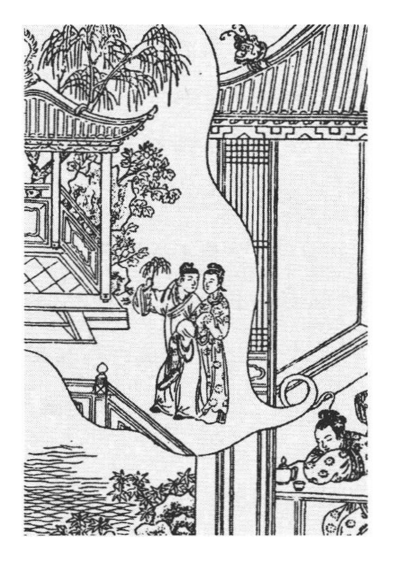
做出了令人心酸的努力。例如，坚持下来的人物如南昆著名艺人沈传芷、孙传茗，《十五贯》中扮演娄阿鼠的王传淞，还有就是扮演况钟为一绝的周传瑛老先生。周老不怎么有“文化”，可是肚子里的戏上百出，口中的词曲句句成章成调，脚下的戏步子数十年从未乱过方阵，心中感情是生为昆曲之魂，死为昆曲之灵。

之后，我对昆曲在文字上的朦胧崇敬印象，慢慢转为了现实的体验。汗水圆了我的少年梦，进入了浙江歌舞团成了专业小提琴演奏员。在多年的剧团生活中，一直与浙江昆剧团邻邦相依。我们都坐落在江南杭州著名园林“黄龙洞”边上进行着“演艺”生涯。每每傍晚，一面伴随着龙井茶香，听到的是园林里黄龙嘴中呼出的水流，另一面便是隔壁窗口，时而缓缓的曲笛、鼓板声中，传来昆腔的舒缓“水磨”之音。久而久之，对昆曲不由得更为接近了。

魏　良　辅

昆曲的产生要归功于江南吴地的山水、语言和人文，归功于昆山曾有过的山腔小调，更主要的是要归功于那位“足迹不下楼者数十年”潜心钻研的魏良辅。世人对魏良辅的历史晓得甚微，只知道其大约生活在嘉靖、隆庆年间，江西人，长期居住于太仓。据资料介绍，他熟谙当时

“四大声腔”中的江西弋阳腔、浙江余姚腔和江苏昆山腔三大腔。“足迹不下楼者数十年”当然是有一点夸张，但良辅先生凝神探究并对昆山腔进行了“革命”是事实。



昆山腔原为地方小调，并无任何章法规矩，今人也不知道其究竟“潦草”、“业余”或甚至“讹陋”到什么程度。但我们所知道，经良辅先生“革命”后的昆山腔有一套俨然系统有序的艺术规范。他在其著名的《曲律》中这样说道：

曲有三绝：字清为一绝；腔纯为二绝；板正为三绝。

曲有两不杂：南曲不可杂北腔；北曲不可杂南字。

曲有五不可：不可高；不可低；不可重；不可轻；不可自作主张。

曲有五难：开口难；出字难；过腔难；低难；转收入鼻音难。

曲有两不辨：不知音者，不可与之辨；不好者，不可与之辨。

听曲不可喧哗，听其吐字、板眼、过腔得宜，方可辨其工拙。不可以喉音清亮，便为击节称赏……

丝竹管弦，与人生本自谐合，故其音律字有正调，箫管以尺工俪词曲，犹琴之勾剔以度诗歌也……

良辅先生还强调，“革命”后的昆山腔的演唱，俗语谓之“冷板凳”，不比戏场藉锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。因此，这番严格的理论在昆山小调上的实施，对南北曲合归后在演唱方式、曲调运用和结构规整方面起到了极为重要的作用。沈宠绥对魏良辅的曲唱“清规戒律”作了分析和评价，他说：

调用水磨，拍挨冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深熔琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。…… 盖自有良辅，而南词音理，已极抽秘逞妍矣。

"水磨调"、"冷板凳"，以及"声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀"究竟是一种什么样式的演唱风格和方式呢?

以文化乐

那是承袭了唐宋以来华夏文化最重要、最根本，也是最经典的音乐传统——"以文化乐"，即以文词作为声调的基础，以语言作为旋律的根本，以韵律作为节拍结构的核心而形成的音乐文化风格。俗称的"依字行腔"说的大致就是这个意思。

我们常把音乐比喻成一种语言，这是因为音乐像语言那样有词汇、句法、结构等。但是，在我看来，说音乐类似于语言并非完全是因为它们在形式上有很大相似性，而主要是由于音乐和语言一样具有表达的功能，表达情感、思想甚至文化的功能。这种表达功能是一种历史的积淀、文化的积淀，是人对于音乐这样一种特殊"语言"的认识和作用的积淀。从另一个侧面来讲，音乐作为一个独立的艺术形式具有其自身的"音乐叙述"性，这种性质是自足的、内在的、结构性的。从本体论的意义上来说，它"自己说着自己的话"，就像欧洲交响乐有着"自己的语言"，中国京剧有着"自己的腔调"，印度尼西亚"佳美

兰”有着“自己的音程语汇”，印度拉加有着“自己的微音体系”等。然而，这还只是对事物现象上的理解。当我们带着究其原因的态度来叙述“音乐叙述”时，就能注意到这些“自给自足”的“音乐叙述”是一种历史文化的积淀。

在欧洲音乐史的很长一段时间中，歌曲不是那么的被重视。特别在18世纪，人们认为歌曲是与声乐艺术的纯音乐处理不相容的。过了一个世纪，到了舒伯特手中，歌曲获得了划时代意义的生命。舒伯特的做法是，有意识地将和声以及器乐伴奏等纯音乐因素提高到与歌曲旋律同等重要的地位。旋律不再是因为诗文才有价值，而整个歌曲就是一个完整的纯音乐的机体。在声乐中，将音乐旋律的地位不断地加强和提高的就是歌剧。歌剧发展的走向是一条通往人声不断地屈服于管弦乐队的道路，不断地将交响化的思维引入歌剧使人声仅仅作为整个作品中的一个乐思的过程。这样的局面在瓦格纳的“综合艺术”式的戏剧音乐里发展到了极端。在瓦格纳的戏剧音乐里，不用说“文”在音乐中的作用，就连人物都在狂风暴雨般的音乐音响中消失了。音乐学家保罗·朗这样评述：“在巨大音响的戏剧中，他们出场了，参与了；但是他们是无能为力的，他们完全被交响乐的浪潮卷走了。在热情的高潮中，他们说

的话变得无足轻重了，因为他们是小卒子，他们失掉了自己的身份，他们瓦解了，毫无戏剧性地消失在音乐中，在纯音乐中。”

这样的结果是一种思想和哲学的体现。舒伯特的歌曲、19世纪的歌剧和瓦格纳的戏剧音乐是一个音乐摆脱语言文字、超越语言文字的过程。就像瓦格纳认为的，管弦乐应该是音乐表现的最重要的工具，它的使命是表现文学所无力表现的东西。这种论点正是符合了西方19世纪音乐文化的根本观念：音乐不论同什么东西结合，它必须保持其统帅地位。

中国音乐中的“文”与“乐”的关系正好和欧洲音乐中的情形相反。以“乐”来传达意思、表现感情是有的，但是中国民族音乐特征却是以“文”来化“乐”的，也就是说，音乐是建立在文辞语言的基础上的，是“依字行腔”的。最典型的就是昆剧的唱。昆剧的音乐哪里来的？它不是像现代作曲家那样“作曲”作出来的，不是设想一个动机然后再发展成一个作品的，也不是以音乐来带动歌词内容的，更不是只听旋律就能够理解文字意思的。昆剧的音乐是地地道道、彻头彻尾地按照语言的声韵、文字的意思而来的。平上去入各有其“打谱”和演唱的规定。一首没有平仄格律的新诗是不能“打谱”的，也是不能演唱

的，比如，一行华丽浪漫的七个平声字，“打”出来的音乐要么是七个“Do”，要么是七个“Mi”（或别的什么音），是不能成调调的。其中，“打谱”演唱中对字的“头、腹、尾”的“切韵”是有严格要求的，文辞的格律结构中板眼的节拍是有规定的。这种情形下产生的音乐完全依附于文字语言，不认识字辞、不了解词意、读不懂诗文，是听不懂昆剧的，说实话，也是没有听头的。这就是为什么很少有单独的昆剧中的旋律成为器乐音乐的原因。因此，魏良辅在《曲律》中总结：“五音以四声为主，四声不得宜，则五音废矣”。

中西两种不同的“文”与“乐”的态度是和各自的语言性质有着根本性关系的。中国语言是一种声调语言，它自身的“音乐性”一方面限定了中国的曲唱发展为完全纯音乐的声乐形式，另一方面却也是为中国民族特性的曲唱建立了坚实的基础，而成为了自己的风格特征。

昆曲之所以能够成为“一代之文艺”，除了魏良辅以及他的一些同志者们，另一位重要的人物就是梁辰鱼（伯龙），他将“依字行腔”的方式和“以文化乐”的理念实施到了舞台，一出开天辟地的剧目《浣纱记》，使得魏良辅的新昆山腔“冷板凳”成为了集念、打、做、唱为一体的综合性舞台艺术，从而“清唱”走向了“剧唱”，昆剧诞生了！

昆曲与文学

总结来看，昆曲是中国最典雅、最具文学性的戏剧。它盛行于 16～18 世纪之间。在音乐、戏剧和文学这三方面，昆曲在当时都到达了巅峰，它可以称得上是中国历史上最成熟和完善的艺术表演形式。从戏剧角度说，昆曲建立了完整的舞台表演体系，脚色制一直作用在今天的传统戏剧舞台上；昆曲发展了自身独特的舞台语言规范，它的唱腔道白的语音推动中国音韵学趋于成熟；昆曲音乐创作是语言与音乐相辅相成的典范，又是音乐和词文完美结合的样板，从而形成了中国曲牌体音乐的特殊风格；昆曲的唱，更是以“水磨调”的演唱修养、“头腹尾”的吐字技巧、魏良辅十八节《曲律》规范给后世的传统戏曲和民族歌曲的演唱产生了巨大影响；昆曲的价值不仅在音乐，而且它的剧目中的不少是中国古典文学的经典，诸如著名的“玉茗堂四梦”、《桃花扇》、《长生殿》等。因此，在很大程度上，昆曲包含了整个中国古典文化的内容。

作为文化，它的发生和成熟，或衰败都不是哪一个人的意愿能够左右的。尽管魏良辅及梁辰鱼他们为昆曲的问世做出了不朽的功绩，但就整体而言，昆曲的诞生是一个特定地方环境、特定时代条件所形成的。

昆曲与商业

昆曲之所以出现在江南，一方面是因为江南的自然地理环境。没有水，怎能“水磨”？不是由于有那样多姿秀丽的景象，怎能坐得了“冷板凳”？那当然也是因为有了昆山的小调和江南的话语声调，才能“依字行腔”。另一方面，很重要的是，明代的江南商品经济发达，不仅农业得到发展，而且手工业中滋生出不少资本经济的苗头。明人蒋以化《西台漫记》卷四中有一段记载：

> 我吴市民罔藉田业，大户张机为生，小户趁织为活。每晨起，小户百数人，嗷嗷相聚玄庙口，听大户呼织。日取分金为饔飧计。大户一日之机不织则束手，小户一日不就人织则腹枵两者相资为生矣。

虽然从中看到了不少剥削，但通过雇佣关系产生了资本运作方式。人类社会，哪有什么不“剥削”的？就是因为相互“剥削”，经济才这样发展起来。昆山靠着苏州的丝织产业，“机声轧轧，子夜不休，贸易惟花、布”（见《古今图书集成·职方典·苏州府部》）。明人冯梦龙在《警世恒言》中曾对江南的工商业繁荣景象描述道，“镇

上居民稠广，土俗淳朴，俱以蚕桑为业。男女勤谨，络纬机杼之声，通宵彻夜。那市上两岸绸丝牙行，约有千百家，远近村坊织成绸匹，俱到此上市。四方商贾来收买的，蜂钻蚁集，挨挤不开，路途无伫足之隙，乃出产锦绣之乡，集聚绫罗之地。”在这样一个商贸繁华的地区，人们怎能不需要歌舞戏曲的陪伴消闲。白日里，人们埋头于喧哗嘈杂的生意经；夜晚中，市民们便要求享受于轻缓优雅的丝竹管弦声中，聆听功深熔琢、气无烟火、启口轻圆、收音纯细的曲唱了。

仅仅那些口袋里有几个以丝绸换取铜钱的市民、商贾是造就不了艺术的，一个文人阶层的存在和参与，决定了昆曲的成熟。江南自古出才子，从明代末期到清代初期约两百年间，有四百余位文人作家参与“传奇”的写作，产生了近三千部作品，这其中江南文人占据了大部分的比例。家父洛地著有《戏曲与浙江》，他提到，就浙江而言，嘉靖到明亡六百余年的历史中，剧作家有 109 人，剧作 350 种；清代约三百年间，剧作家 125 人，剧作 294 种。虽然这只是浙江地区，而且统计也未必精确，但足以反映江南文人在“传奇时代”中的作用。

昆曲的生命周期

再看一幅昆曲在江南的风俗画卷。苏州“虎丘曲会”是明清江南民间文艺中重要的风俗，文人袁宏道在苏州任职时，曾作有《虎丘》一文，写道：

> 每至是日（即中秋），倾城阖户，连臂而至。衣冠士女，下迨蔀屋，莫不靓妆丽服，重茵累席，置酒交衢间。……一箫一寸管，一人缓板而歌，竹肉相发，清声亮彻，听者销魂。比至夜深，月影横斜，荇藻凌乱，则箫板亦不复用。一夫登场，四座屏息，音若细发，响彻云际。每度一字，几尽一刻，飞鸟为之徘徊，壮士听而下泪矣。

就这样，昆曲的生命辉煌了将近三百年。然而，在清朝接任继续中国历史使命后的不久，昆曲开始了衰落。在20世纪初，由于复杂的音乐、戏曲、政治、经济以及文化等内外和主客观因素的矛盾和冲突，昆曲几乎已经死亡。

1950年初，“传”字辈艺人周传瑛一行七人流浪艺班无意之中为政府演出了一出《双熊梦》（即后世的《十五贯》）。这出原为多主题的谋财害命的传统戏，经作家们稍

作改编后，突出批评“官僚主义”、“主观主义”，响应了“戏曲改革”的政策，暗示了当时的一些不良作风，有益地教育了整个社会和群众。昆曲《十五贯》奇迹般地成为了“风云剧目”。国家总理周恩来给予它很高的评价：“一出戏救活了一个剧种”。《人民日报》头版头条的总理评语不仅使得濒临绝种的“绚丽花朵”起死回生，而且还将这出戏推向了高潮，形成了激动人心的“人人争说《十五贯》”的局面和现象。昆曲得救了，并且盛行了。

突然而来的“文化大革命”，把刚刚恢复元气的昆曲一下又成了江青嘴中的“不出鬼的鬼戏”。漫长的“十年”“鬼戏”岁月随着“四人帮”退出历史而结束。1976年之后，昆曲逐渐又返回舞台，还不断作为中国古典文化精髓的形象活跃于海外。然而，问题又出现了。怎么样把比称为“国剧”的京剧还“国剧”的昆曲投放到开放性的经济市场？昆剧团和昆曲演员在这样一个难题面前，有点束手无策。昆曲再次面临困境。古“国剧”的昆曲和今“国剧”的京剧合并为新“国剧”的“京昆剧”——浙江京昆剧团，两代剧种归并为一，目的是在经济市场中寻求生存。喜讯传来，两年前，联合国教科文组织确定“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”。昆曲又一次走出了“困境”，这一次直接走向了世界。政府、艺

人和大众齐声欢呼，昆曲的价值“终于”得到了“外国权威机构”的认证。曾因不符合“国际文化惯例”、不能与“国际接轨”而解散的浙江京昆剧团再一次重生。重生后的昆曲不再忧愁钱财的短缺，忧愁的却是，艺人们不知道、剧团的领导们不知道、有关政府部门也不知道，昆曲成为了“人类口述和非物质文化遗产代表作”之后，我们应该怎么办?

昆曲在历史上的第一次兴盛，基本上是在强有力的文人集团作用下发生的；它的第一次危机，主要是在严酷的政治压力和无可回避的民族矛盾中出现的；昆曲的得救和再次盛行，根本是依靠了政府的政策和党的慧眼的力量，在《十五贯》现象的带动下形成的；它的第二次危机，完全是那十年全民族政治、精神灾难中的牺牲品之一；昆曲的再度复出、名扬四海，借助的是“改革开放”历史性决策的强劲东风而来的；它又在特定的历史阶段和必经历史过程中，因为商品、市场和经济的压力挣扎着求生存。

戏剧性的事情再度发生，21 世纪的今天，昆剧又一次复兴并兴盛。

昆曲的国际性

周传瑛不会想到、浙江昆剧团及全国的南北昆艺人也

都没有想到，连整个中华民族都没有想到的是，进入新世纪伊始，2001 年 5 月 18 日昆剧被联合国教科文组织授予首批“人类口述和非物质文化遗产代表作”称号。又是一次刹那间，昆剧立即转换了身份，从寄人(京剧)篱下的角色走向了国际文化顶级舞台，昆剧又一次迎来了曙光。

就是这份联合国教科文组织“编号-11/品种-Kunqu Opera/时间- 2001/地区-亚太/国别-中国/类别-表演艺术”及中文简介(213 个汉字含标点符号)的名录，成为昆剧再度复兴以致兴盛的重要保障机制。

国际人都认为昆剧是世界级文化保护艺术，我们国人怎么能不再重视呢?

昆剧成为“人类口述和非物质文化遗产代表作”后的第 21 天，2001 年 6 月 8 日，文化部组织召开“保护和振兴昆曲艺术”座谈会，并出台 8 条保护和振兴措施。紧接着，2001 年 12 月 18 日文化部出台了《文化部保护和振兴昆曲艺术十年规划》，并提出了“保护、继承、革新、发展”的八字方针。

2005 年 12 月 20 日各地报刊传来一条令人鼓舞的消息：“昨天，上海昆剧团以强大主创阵容、斥资 500 万打造的全本《长生殿》在上海正式建组，”两年半之后，即 2007 年 5 月 29 日起，上海昆剧团假座上海兰心大戏院隆重

上演全本《长生殿》。这是《长生殿》问世300年来第一次在现代舞台上的全貌呈现，全剧分为《钗盒情定》、《霓裳羽衣》、《马嵬惊变》、《月宫重圆》四本，历时十小时完成演出。他们的表演几乎是经久不衰，成为了《十五贯》以来的另一次奇迹。

国家经济发展了，整个社会生活水平提高了，艺术活动逐渐进入了人们生活方式之中，全国各地建立的曲社犹如雨后春笋，进入古典高雅的曲社学习精深优美的词乐曲唱蔚然成风，古装身段、吟词诵曲变成了白领阶层的高级时尚。历时十小时全本《长生殿》是针对特定社会阶层的一项艺术活动，需要连续观看三场的全本《长生殿》是那些不仅有钱和有闲，而且有文化、有品位和有心境人群的生活方式。昆剧在特定社会环境中物色到了特定阶层的受众，同时也找到了自己的价值和意义。

无疑，这是中国近现代戏曲历史上，昆剧发展最为辉煌的时期。昆剧的风风雨雨也正是一种交织在复杂的音乐人事与文化之间的国家政治。

眼下不同了，这一次乘着联合国教科文组织的东风，再度扬起传统的风帆，虽然还不知其将来驶向何方，但它的港湾依然还是在江南。

江南，昆曲的故乡

江南，昆曲的故乡，这是我们每一个江南人为之骄傲的地方。自南宋有了戏文，继之发展到了“传奇”而成为今天的昆曲，江南的水土、人文为人类文化创造了举世瞩目的财富。在这近千年的历史中，我们的江南、我们的昆曲经历了曲折艰难的道路，中国戏曲的几度“毁灭”都是在江南的土地上重新复苏回春的。因此，江南不仅是一个山清水秀的江南，也更是浸染了无数有识之士的心血和无数艺人泪水的江南。

江南是美丽的，江南也是深邃的。

我的琴缘

琴　　事

缘，不仅是人与人之间命运注定的遇合机会，而且也同样是人与物、人与文化之间注定的关系。

我与古琴有缘。

家中有一个乐器柜，约高3.5米，长6米，宽0.5米，悬挂和摆放了近百件各种小型乐器，不少朋友戏说它是国内音乐界个人收藏最多的“私人乐器博物馆”，其中，有三张古琴。眼下古琴价值已经大有逼近天际之趋势，琴的收藏与拍卖成为投资和身价的一种奇特，甚至奇异的物品。我的琴全然与此无关。

一张琴是新近从一位有名的制琴人那里半买半送来的，虽属于普及琴，但工艺漂亮，声音也不错。我将它作为我的教学用具而悬挂。另一张琴是曾为我的学生、现在是颇有成就的上海音乐学院副教授及琴家戴微十年前赠送的。它作为珍贵礼物而收藏。第三张琴是二十余年前购买的，声音和形象都不怎么样。然而，它作为一件历史的见

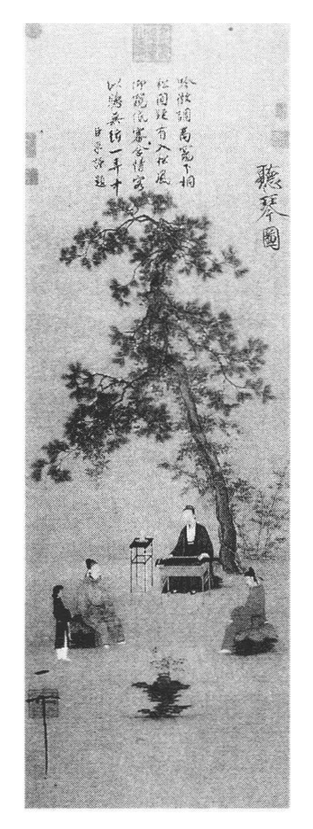
证品置于乐器柜中，我的琴缘在其弦上一直鸣响着岁月的回忆。

我曾为浙江管弦乐团首席小提琴，早年的音乐熏陶和生涯都在西方音乐领域。1985 年，我告别了小提琴职业，也告别了家乡杭州，以同等学力考入上海音乐学院，成为著名音乐史学家、恩师夏野先生的研究生，攻读中国音乐史专业的硕士学位。由此，古琴作为课程之一，进入了我的学习和生活。于是，有了上述的第一张琴。在良师益友林友仁先生引导下，开始了我的琴缘。

习琴初期，有两件事情，至今记忆犹新。

由于装置的缘故，古琴的调弦始终是一个“棘手”的问题。即便如今的琴家，在舞台演奏之中，也是时常因为琴弦“跑音”而中断演奏来调弦。当初我就“大胆”设想，将古琴系弦和调音改用类似吉他的机械办法，既操作方便，又能使得音高稳定。不久我就觉悟到，这个“好主意”谁会想不到呢？这不是一个简单的装置问题，古琴调弦和“跑音”事实上就是其文化“身躯”不可分割的内容。现在想来，当时的幼稚与无知既是可爱，也更是可笑。

另一件事。1988 年研究生毕业后留校任教，担任本科学生论文辅导。翌年，从上音附中古琴专业考入音乐学本



科的戴微成了我的学生，我给她的学年论文选题为《琴人、琴社与琴派：广陵琴派音乐风格研究》。一年后，她的这篇论文参加第二届高校学生中国音乐史论文评选，获得了本科组优秀论文三等奖。虽然是三等奖，但一位刚入学一年的本科新生就获得全国性学术奖，实属罕见。另一方面，第一届论文评奖时，我的一篇论文获得研究生组一等奖。我的学生论文获奖，我也因此得到了优秀指导教师奖。我们都非常高兴。

我现存三张琴，但经手流传的琴还不止这些。十多年前我从美国华盛顿大学(University of Washington)获得第二个硕士学位之后，又转入肯特大学(Kent State University)就读博士学位，同时在该校的世界音乐研究中心担任中国音乐指导，组织并教授一个中国乐队。我的导师米勒(Terry Miller)教授是一位著名的音乐人类学家、泰国和中国音乐

专家，他希望我能教授美国学生一些古琴的基本知识和弹奏。于是，我趁假期回国时购买了一张琴。这张琴一直被保留在肯特大学世界音乐中心，成为中国音乐文化的一个重要象征。

1998年年底学成回国，琴家戴树红（时下的今虞琴社掌门人）、戴微父女送了我上述的那张琴，以及一对箫。那几年闲暇时，还吹几声箫，弹几下琴弦。就这样，这张琴为我回国后又续上了琴缘。

古琴成为“非遗”代表作以来，我的琴缘更是难解。琴家林友仁先生和女儿林晨费心多年编辑了《20世纪古琴文论目录》、古琴学者凌瑞兰编著了《现代琴人传》，都经我手在上海音乐学院出版社出版。古琴成功地列入首批联合国教科文组织名下的“人类口头非物质文化遗产”，与音乐学者、翻译家蔡良玉先生撰写的高水平的英文申报书分不开。为此，我专门约请蔡老师编译了《古琴艺术汉英双语小辞典》，希望更多的外国友人能借此了解中国文化。

经我流传的还有两张琴。几年前，一位朋友刚表达出想学琴的愿望，就突然被组织上调离本单位岗位，心中郁闷难释。我送了他一张琴，但愿他能从实体的琴声中升华至内心的“琴道”而超然。琴，不只是用来弹，也不只是

用来听，更多的是用来冥想……而另一张琴，则赠给了杰出的出版家、朱熹的传人朱杰人。当年我筹建上海音乐学院出版社时，他给过我很多帮助。赠琴，不仅是因为如今我已经成了一位称职的音乐出版人，要记得感恩；也是因为大家朱熹在琴学上具有卓越贡献，作为朱熹后代的朱先生的书房中，理应有一张琴。

至于新近买的那张琴，是为了教学之用，随我经常往返于家和课堂。近年来，我在主持一个较大的研究项目——上海高校音乐人类学E-研究院，其中一个重要学术方向是上海城市音乐的历史与文化研究，目前自己撰稿及主编出版的著作有多部，指导研究生撰写的论文十余项。无疑，我的琴缘也将会体现在这项教学和研究工作之中。古琴在上海具有非常独特的意义，历史最悠久的今虞琴社、大师卫仲乐、张子谦都在上海。这些年，我们不仅专门设立课题研究卫仲乐先生，也于2009年12月组织了“纪念古琴大师张子谦诞辰110周年”的活动。同时，我们也关注到眼下的习琴火爆与琴价飞涨，例如最近创造了世界古琴拍卖纪录乃至世界乐器拍卖纪录的宋琴“松石间意”，就出自上海。这样的传统遭遇现代、文化面对市场的情形在上海显露得特别突出，很有必要进行思考与研究。于是，我为一位博士研究生胡斌选定

了一个关于上海古琴历史与现状问题分析的论题，经过三年的研究，他在去年完成了论文《现代认同与文化表征的古琴——以上海古琴文化变迁为个案的音乐人类学研究》。

我的琴缘有了新的意义。

琴　韵

缘，似乎是宿命的。然而，能成为缘，必定有其缘故。

我与琴有缘，与我对古琴的理解分不开。我曾写过这样的文字：在这样一件仅有七根琴弦的古器上，深深地印记着中国文人士大夫的品性。众所周知，中国文化离不开文人士大夫；而文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别需要指出，古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神，称得上是中华民族音乐文化的象征。

在著名的“高山流水”这个故事里，音乐对于它的行为者来说，讲究的是意境，那种说不清道不明的心对人生、对大千世界所经验到的某种冲动的意境；指向的是灵魂的升华，那种试图将自我的心和身往返于红尘与彼岸之

间的升华。那种意境是纯净的，也是朦胧的，那种升华是没有功利的、不媚俗的，因为它是超脱的。这是中国古代士文化中特有的品质和现象，弹弦拂徽的古琴音乐行为正是这种特有文化的表现。

那么，陶渊明的"无弦琴"是不是音乐呢？是！这里的音乐不是用耳朵听出来的，而是用心听出来的；不是用眼睛看出来的，而是用心看出来，更是用心想出来的。"高山流水"和《广陵散》的故事讲的是古琴与文人间的生死之缘；而无弦琴的传说给予人们的启示是古琴的象征含义，即它的力量不在于声音而在于精神。陶渊明的无弦琴成为了老庄哲学大音希声的最典型、最直接的表现。这种"此时无声胜有声"的象征性行为，是超越了音乐物质和生理感官作用而形成的纯粹的观念和精神的结果。

然而，文化象征意义如此之深的古琴，其发生的原理却全然不是精神性，而是物质性的。古琴音乐中的一个重要特点是它的泛音音色。泛音是琴弦的各部分同时以1/2、1/3、1/4、1/5 等分段振动产生的结果。泛音系列形成的是纯律，古琴音律和其十三徽音位，以及它的音乐就是在这样的物理原则上建立起来的。这样的物理原则建立之后，古琴的发展使得它的意义已经远远超出了它音乐自身的价值，由物质转变成了一种中国文人特有的文化精神。



古琴音乐的文化象征性并不是虚无的，它的非音乐的意义是在对音乐声音本身品质苛刻地追求中建立起来的。古人冷谦对琴声提出“十六法”，另一古琴美学家徐上瀛提出“二十四况”，这些古琴音乐美学范畴是在一整套复杂的琴音演奏规范中提炼出来的。首先是琴的音色的构成，包括散音、按音和泛音；其次是一百多种左右手指法规范，比如，仅是左手的装饰音吟猱方式就有三十多种；再是用指也有上弦、和弦、修指、搭弦、按徽、发声、取音等要求。只有掌握了良好的演奏规则，产生了优良的声音品质，才能达到那一系列的审美意境，才能体现大音希

声的哲理。

“高山流水”和“无弦琴”赋予的文化含义和力量都是在音色、音符、音乐的前提下产生出来的。庄禅的哲学赋予了古琴音乐以外的东西，而古琴的音色、音符、音乐又提供了庄禅思想无限的空间。为什么人们不在二胡、笛子上下“十六法”、“二十四况”的功夫，道理就在古琴本身的声音品质、演奏规范、音乐内容和形式决定了它的古典地位和文化价值。

古时候琴人用来记录演奏的方式，也是能体现古琴文化特征而大有意义的地方。最初琴人的音乐创作不是谱曲，而是撰写文章，因为最早的一份琴谱《碣石调·幽兰》就是一篇文章。文章将演奏者左手所按的琴弦琴徽、右手拂挑撮勾的演奏技巧叙述得很是详尽。这种记谱方式也就是今天所称的文字谱。后来，琴人觉得写文章和读文章都太繁琐，于是用减笔汉字来说明抚琴的方式，而发明了减字谱。有意思的是，这些简化了的汉字符号可以解释非常复杂的表演方式，但却不标明精确的节奏。它不是不能记录精确的节奏，而是不为。为什么呢？从文化构成的角度上来说，这种琴谱不标明精确节奏是体现了中国文化中的一种有规而无格的精神现象。这种精神为情感的表现在一个可行的、可容许的范围内提供了极大的空间自由。

依谱而又不拘泥于谱，有自由而又不失规矩。古琴谱式所体现的精神，与一定时期的艺术思维方式和某种文化构成模式是一致的。古代琴人们为了在感情、灵魂的遐想、超尘、脱俗的自由上更有所得，他们就在所凭借的对象古琴谱式的节奏时值的功能上有意地有所失。失，是为了得；得，更要容纳失。这就如同中国绘画中强调的空白、篆刻艺术中注重的气口、围棋中之必须有眼一样，这就是辩证的统一。只有在这种具有“相对性”的谱式天地里，古琴艺术才显示出了千姿百态的风格，才能为自由而丰富的乐思翱翔留下更为广阔的空间余地。中国士大夫们正是在这种有限的余地里，寄予了无限的情感、无限的思绪、无限的心境。在这富有弹性的音律移易之间，在不严格定量的节奏伸展之间，在不僵硬的语汇、句段之间，他们各自依不同的“绰注吟猱”的体验，不同的“逗撞上下”的感受，通往那不可闻、不可见、不可言、不当名的“意”的觉悟和“道”的境界。

古琴是乐器，而又不仅是乐器；琴声是音乐，而又不只是音乐，它是一部永远读不尽的中国文化之经书。

由此，我与古琴为今生之缘。



辑　二



新奥尔良：爵士的故乡

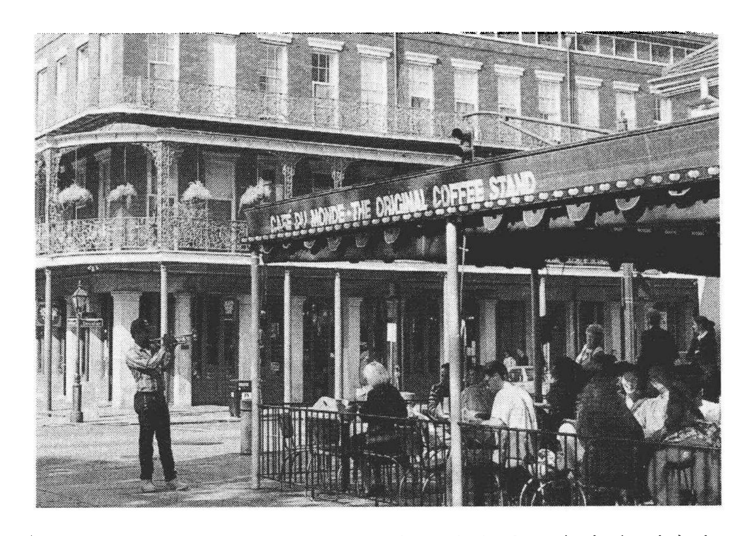
一个夏季的深夜，我正开着车从美国最东南面的佛罗里达州的迈阿密前往路易斯安那州。一路上大雨倾盆，道路旁的路灯几乎被雨水遮去了光亮，那些排着长队总是夜行的蛮横大货车还不时地紧紧地挨着我，它们溅起的水花和雾气弄得我什么也看不见。常识一直在提醒我，在夜晚，这样的天气、这样的路况是不应该通宵开车的。虽然我知道自己很紧张，但是一种不能控制的情绪和心理、一种无形的力量和魔力驱使着我不由自主地往前开。

开往哪里？是什么情绪？一种怎样的魔力？

是的，我正在开往鬼火和爵士之乡——新奥尔良。

"靡靡之音"的爵士

"靡靡之音"的爵士之乡和神秘鬼火的"法兰西区"对我一直是一个"谜"。印第安人居住地、法国领地、西班牙占领区、黑奴贸易中心、美国国土——这种多成分混杂的异国异情异乡异俗所形成的究竟是一个什么样子的地



方？这个念头始终缠绕着我。命运注定我一定会来到这个地方。

天亮了，雨停了，我也到了新奥尔良。

新奥尔良是美国最大的港口，也是路易斯安那州最大的城市。由于密西西比河流过市区的形状像一牙新月，所以，新奥尔良又称为“新月城”。最早，这里是印第安人居住的地方，1682年法国人来到了这里，他们为了在新大陆上重温昔日法兰西帝都奥尔良的梦想，将这块地方命名为“新奥尔良”，1722年这座城市成为法属大路易斯安那的首府。后来，法国与西班牙为新奥尔良有过纠葛，最后，在1805年卖给了美国。

法国在这块土地上前后统治了一百多年，她的骄傲给新奥尔良留下了浓厚的法国气息，她的骄傲也给这个城市留下了无论如何也挥之不去的神秘色彩。法国人当年在这密西西比的岸边选择了他们的居住区，也就是现在的市中心——“法兰西区”。一进入那里，人们就能看见法国文化的痕迹：欧洲的大教堂高高竖立，欧式的马车缓缓地行进，人们身着法国礼服在街上漫步，爵士乐手在街头演奏，小商品摊位上到处都是法国小丑娃娃、面具、帽子，以及爵士音乐的画像等，最有特点的是一幢幢、一排排法式洋房。不远处还有一个“法兰西集市”。每年都会在这里举行法兰西传统的狂欢节，博物馆中蜡像服装就是当年法国人骄傲的象征。不要以为法国人一直都是这样骄傲的，也不要以为“法兰西区”从来都是这样繁华热闹的。新奥尔良一年一度的狂欢节叫做“忏悔火”节。

为什么?

“法兰西区”的“忏悔火”

故事是这样的。1788 年的那个复活节上午，人们都上教堂做礼拜去了。除了“法兰西区”中央的那个大教堂，房屋街道很静，静得怪异。忽然，一股怪异的风吹过“法兰西区”，钻进了街上一户人家的窗口，风在屋面拐了一

个弯，这个弯正好吹动了窗帘。偏偏这户人家的蜡烛没有熄灭，吹动了的窗帘卷起了烛火。才建立了七年的城市立刻化为灰烬。街道上为何出奇地安静？那风为何拐弯将窗帘吹向烛台？大白天的烛光又为何不灭？百思不得其解，看来只能是“鬼火”了。

烧毁的“法兰西区”很快被重建，恢复了原来的英姿。可是，几年后的1794年的一天，不知谁家烟囱内冒出了一粒在壁炉里没有燃尽的煤渣，恰巧落在了木结构的屋顶上。燃烧着的煤渣和无情的密西西比河风激发了早已干燥得不耐烦的木质屋顶的热情，又是一场大火，再一次毁掉了“法兰西区”。这一粒煤渣为何在室内室外都不熄灭？这该死的煤渣为什么非要停留在屋顶上？那屋顶又为何是木质的？密西西比河的风力那天为何如此起劲？依旧百思不得其解，不是“鬼火”，又是什么呢？

现在的“法兰西区”再也见不到木瓦了，而多了一些加勒比海和西班牙风情的建筑。人们为了辟邪，为了忏悔不知道什么原因得罪了“火神”，年年举行“忏悔火”节。一位作家朋友说，夜幕下的“法兰西区”离天堂只有一步之遥，同样，离地狱也只有一步之遥。左转弯你会感到上帝的存在，右转弯你会看见魔鬼的影子。我确实在许多转弯处见到了“魔鬼”。黑色礼帽、黑色长风衣、黑色

西服、黑色皮鞋，全身只有牙齿是白的，眼睛是蓝的，这难道不是“魔鬼”？他们会冷不防地突然出现在你面前，手中拿着一大堆“幽灵显现”(Ghost Show)的节目单，向你兜生意。虽然没有左转，我也感到过上帝的“存在”。中央广场上的大教堂既是做礼拜用的、对上帝祈祷的，又是用来算命卜卦的、请求鬼魂远离人间的。这座教堂建于最后那次大火之后，说是因为上帝的威力镇住了“鬼魂”。因此，有许多算命“先生”和卜卦“太太”总在大教堂前设摊，借助上帝的力量来“拯救”人们。这对母女正在求助于卜卦“太太”借用上帝的力量来驱赶她们生活中的“幽魂”。



新奥尔良的确充满了“幽魂”。“鬼火”犹如“幽魂”一般，爵士音乐也同样犹如“幽魂”一般。当我一走进这座城市，萨克斯管发出的声音和呈现的形象处处可听可见。迎面而来的巨大的萨克斯管塑像犹如中国古时村庄前的牌坊。为什么萨克斯管具有这样的象征意义呢？我想了想，原因可能是多方面的，大致可以归纳为，它的音调是忧伤的，音色是暗淡的，节奏是舒缓的，旋律是悠长的，颜色是灰色的，情绪是晦涩的，心理是压抑的，性格是不屈的，风格是叙事的，主题是苦难的，内容是历史的；其最根本的形象是黑人的。这些特征既有萨克斯管自身所具有的，又有人们所赋予它的。因此，萨克斯管不仅成为爵士音乐的象征，而且还成为新奥尔良的象征，以及“法兰西区”、美国和黑人音乐文化的象征。

左边荣耀，右边罪恶

历史和文化中常常存在着这样的悖论：一种现象或者事物，看其左侧是荣耀，看其右侧则是罪恶。新奥尔良当年是贩卖黑奴的交易中心，这座城市就是殖民主义阴暗历史的见证。然而，这块法兰西领地却养育了一代音乐的风尚，爵士音乐不仅改变了历史，而且改变了人们的思想。历史的不愉快很快就被遗忘，大家从世界各地来到新奥尔



良，不是为了前来评判印地安人和白人之间的争端，不是为了前来同情黑人过去的创伤，不是为了前来控诉殖民主义的罪行，更不是为了前来观看密西西比河流中的美国精神，而是身临其境地前来领略那从街头小调上升为世纪古典音乐的爵士之乡的风貌，前来聆听发源地的正宗爵士音乐的迷人醉心的旋律，前来阅读欧美古典音乐历史上绝无仅有的黑人音乐的光辉一页。为此，那里有了一个闻名于世的“爵士博物馆”。

爵士博物馆里记录了当年爵士音乐演出的许多场景，陈列了当年新奥尔良爵士乐队中使用过的乐器，展出了许多著名爵士音乐家的照片和资料，甚至连当年演奏者用过的名片都保留了下来。展览告诉我们，新奥尔良是爵士音乐的起源地，1895 年，巴迪 · 博尔登在那里建立了第一支爵士乐队，从此，音乐史上增添了新的内容，这种黑人的民间街头音乐越来越受欢迎，一直走向了音乐学院的殿堂。目前，人们将爵士分成传统和现代两种流派，当然，有许多演奏和作品是不能以这样的简单分类来区别的。归纳起来，大约有十几种不同的爵士演奏风格。如新奥尔良爵士，指的是 20 世纪 20 年代最初的爵士风格。但是，又不能将 20 年代的爵士都归为新奥尔良风格，像那些以摇摆为特征的管乐独奏类型可看作为古典爵士。50 年代，又有了迪克西兰爵士。同时期，即兴演奏的成分越来越重，合奏的关系相对减少，从而出现了真正的摇摆爵士。之后，音乐家发展了波普爵士、西海岸的冷爵士。到了 70 年代，又形成了主流爵士，将从前的爵士风格再度重演而得到人们的喜欢。在差不多同一时期，有人将爵士和欧洲古典音乐的手法交织在一起，创造了第三流派爵士。以后，人们又开始加入拉丁风格而成为拉丁爵士。由于以前的冷爵士太柔和，音乐家来了一个硬爵士以示不同。越是往近现

代，爵士音乐的风格越是变化快，诸如波洒诺瓦爵士、自由派爵士、前卫派爵士、融合派爵士、后波普爵士、交叉风格爵士，等等。

百闻不如一见。到了这里不看一看如今已经成为了“保护屋”的当年爵士俱乐部，那就算是没有来过新奥尔良。一位身着欧式服饰的黑人女性招待员正站在门口，一位乐手在门口与熟人谈笑风生。虽然现在还是静悄悄，当夜色降临的时候，这里必定是人群拥挤。大家按照过去的习惯，或站着，或坐在木板凳上，或倚着门，或靠在酒吧台边。随着星光的升起，月光的斜照，随着城市里车水马龙的平息，随着密西西比河流的远去，萨克斯管首先从“保护屋”的爵士俱乐部的窗口中传出新奥尔良爵士的第一个主题。钢琴键中出来的不是肖邦和贝多芬，低音贝斯弦中没有“帕萨卡里亚”式的固定音型，小号声中更没有卡门的“斗牛士”形象，萨克斯管决然与法国军乐的号角无缘。它们犹如新奥尔良的导游，它们犹如黑人的喉舌，动机、主题、旋律、节奏构成了一个个故事，讲述着生的快乐，也叙述着生的痛苦。喜欢爵士音乐的朋友告诉我，在新奥尔良听爵士不用思考活着还是死去的问题。因为，往右转会轻快地“活”一次，往左转会快乐的“死”一次。当然，这种死死生生是诗化的抒情，那是由爵士音乐

的魔力带出来的一种感觉、一种体验、一种心情。

既生又死,既死又生

我离开了那个可以让人“既生又死”、“既死又生”的地方，穿过“法兰西区”的街道，一直走向前面传来音乐声的街头酒吧。在沿着酒吧的街道上一个身穿白色西服、头戴白色礼帽的小个子男人吹着他的萨克斯管，沉浸在自己的音乐声中。在这位乐手身边放着一只音箱，音箱里播放着乐队的伴奏，他现场独奏。真是聪明的办法。另外有一个乐器箱子，他吹的是萨克斯管，在箱子里还放着一支小号。我注意到，箱子的一端有一些音乐带。心想，一定是他自己演奏的录音。等他演奏停顿的时候，我问他音乐带是否出售。他说，当然，五美元一盘。虽然在这一路的采访街头音乐家的途中，我也对这些乐手的演奏录音，但是由于都是在街头，效果非常不好。因此，只要是街头乐手们出售自己演奏的音乐带或者 CD 唱片的，我必定购买。我买了一盒这位白西服乐手的音乐带，并问他，音乐带中的音乐是否都是他自己创作的。他说，小伙子，看来你是第一次来新奥尔良吧？新奥尔良的爵士音乐哪有不是自己创作的呢！一百年前我们的祖先就在这里自己创作音乐，今天我们继续创作自己的音乐，将来我们还会不

断地创作自己的音乐。新奥尔良人永远创作自己的音乐。听着他的话，我在想，他说的的确如此，要是哪一天新奥尔良没有了这些自己的音乐，那么，新奥尔良也就没有了生命。

他的音乐带叫做 *Sidewalk Sax*， 意思是《人行道上的萨克斯管》。封面是一个剪影的小号手，人影上方用醒目的字样写着： 新奥尔良。这盒音乐带的名称不仅是这位乐手自己的写照，同时它似乎也将整个新奥尔良浓缩在了这里。音乐带有这些曲目：

Side A

Make You Laugh

Blues Medley

Mame

Wonderful World

Hello Dolly

Amazing Grace

St. Louis Blues

Savoy

Closer Walk

Mis'behavin

Summertime

Side B

America

Desifinado

Ipanema

Savor Ami

One Note

Wave

Feelings

Moon River

Solo Guitar

他告诉我，音乐带中的乐曲就是他平时在街头演奏的曲目，刚才我听到的就是“Amazing Grace”，即“惊异的装饰音”。他不仅自己创作独奏部分的旋律，还会为旋律配伴奏。音乐带中的伴奏部分是他自己在电子合成器上制作的。

这位白西服乐手在新奥尔良“法兰西区”的人行道上又吹起了他的萨克斯管。他的音乐再一次飘进了街道旁的酒吧，人们的听觉注意力又一次被他的萨克斯管所吸引。与此同时，我随着他的旋律沿着“法兰西区”大街慢慢向

远处走去。

新奥尔良的中心“法兰西区”就位于密西西比河的岸边。我来到密西西比河边，想看看这条北美最长的河流。

美丽的密西西比河

密西西比河发源于明尼苏达州西边的艾塔斯卡湖，向南流入墨西哥海湾，全长3 950公里，是世界第四长河。由于流经美国31个州和加拿大两个省，流域北起五大湖附近，南面到达墨西哥海湾，西面直到落基山，东面至阿巴拉契亚高地，所以占地为美洲总面积的1/8，为世界第五位。密西西比河是美国内河交通的大动脉，有近50条支流可以通航。这些航线几乎是四通八达，构成了现代化的水运网络。新奥尔良就是其中沿岸的主要港口之一，它是密西西比河流出海的门户，因此而成为美国的第二大港，仅次于纽约港。

就是这条河流为美国带来了殖民主义，带来了法国和西班牙的殖民者，也因此运来了黑人奴隶；也就是这条河流为美国带来了民主和自由，带来了繁荣和富强；也同样是这条河流将新奥尔良的爵士音乐送往了四面八方。刹那间，我仿佛听见了当年的爵士音调从流水中悄悄升起，弥漫在整个新奥尔良流域的水面上。仔细听来，这声音是那

样的真切，不像是我幻觉中的音响。转身望去，就在不远的河岸边，一位乐手正在演奏。

我就在这种半幻觉、半真切的情形中，走到了那位乐手的身边。

“我能拍照吗？”我问道。

“请付钱！”乐手回答。

“抱歉，没有零钱，”我说。

“请不要来打扰我！”他回绝。

这下，我真的从幻觉中完全清醒了。但是，我没有走开，悄悄地坐在一边，静静地听着他吹奏。乐手微闭着双眼，面对着密西西比河流，他仿佛看见了自己的祖先、自己的历史、自己的苦难。他的音乐好像在说，只有萨克斯管是我的亲人、只有爵士是我的心愿，只有密西西比河是我的听众，只有新奥尔良是我的归宿；然而，我的家、我的故乡永远在非洲。

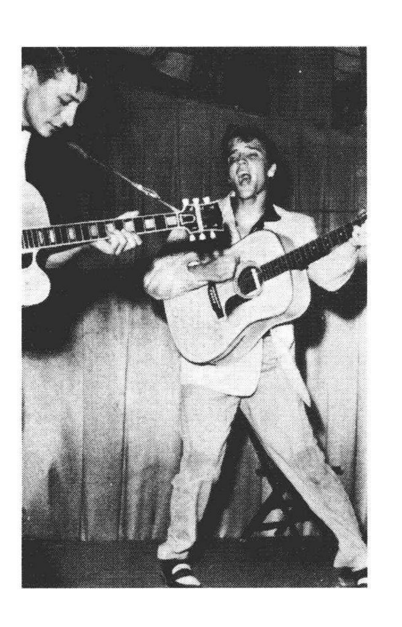
我在冥想中大约过了一刻钟。乐声停止，爵士老人见我如此真心诚意，他突然开口：“朋友，拍吧”！老乐手没有放下他的萨克斯管，依然闭目继续着他心中的故事。

正是这些乐手们的故事，才构成了新奥尔良的历史。在新奥尔良的历史中永远记载着这样的一段经历，即新奥尔良：爵士从街头走向音乐学院殿堂的故乡。

摇滚乐的前世今生

一个乡间教堂

数十个黑人在美国南方一个乡间的教堂里脚踏地板，拍打着双手，以极为复杂的节奏高歌领唱，一位布道牧师领唱，众信徒们随之呼应着旋律、节奏及不断高涨的热情。人们在半歌唱、半叫喊中表达着他们的祈祷：“哦，我的主啊，我的主！Well、well、well；我已经摇摆不停，你也已经在摇摆着；Wah、wah、ho，Wah、wah、wah、ho。”



就在这个教堂的角落里，两个民间音乐白人学者，约翰·洛马克斯(John Lomax)和他的儿子艾伦

(Alan)，正在专心致志地摆弄着他们的录音机，他们将这一所见所听的音乐录了下来。这是 1934 年，洛马克斯偶然发现了这种存留下来的黑人音乐——后来收藏于美国国会图书馆，名为“Run Old Jeremaih”。也由于这一偶然，洛马克斯不仅发现美国黑人的传统，而且更是发现了一个日后风靡美国、欧洲乃至世界的流行音乐的将来——摇滚乐。

虽然洛马克斯在南方录下了这种黑人的民间音乐，但是这类带有摇摆舞蹈和音乐歌唱相结合的形式其实早就存在。在许多南方各类教堂中，人们以吉他、管乐器、鼓等唱奏音乐，用世俗的形式表达宗教的内容。1929 年，在密西西比流域，哈蒂斯伯格(Hattiesburg)兄弟也录下类似洛马克斯发现的音乐，叫做“摇摆和旋转”(Rocking and Reeling)，据此，密西西比的一个乐队创作了数首布鲁斯音乐作品。在这些作品中，例如《危险的女人》采用了吉他为伴奏乐器，边唱边摇摆，踏踩着日后被称之为“摇滚乐”的节奏。

也许可以从 20 世纪 30 年代美国民间音乐文化的许多方面来寻找摇滚乐缘起的因素。在芝加哥，例如坦帕·雷德(Tampa Red)和“大”比尔·布朗兹(Big Bill Broonzy)等人将那些乡村音乐加上城市的音乐伴奏加以规范化，添加

诸如钢琴、贝斯、圆号及鼓等。中部地区则是采取另一种方式，布鲁斯的节奏和规则的四小节形式把民间音乐的旋律融入进去。更有爵士摇摆大乐队与白人乡村音乐的结合，形成了各种风格的音乐形式， 也许也是摇滚乐缘起的因素之一。

黑人教堂音乐

无疑，摇滚乐的产生是一种社会的和音乐的两种文化的交融，即南部和西南部的黑人和白人之间的交融。它的根源是复杂的。黑人教堂音乐影响了布鲁斯，乡村布鲁斯影响了白人的民歌以及北方黑人的流行音乐，同时，布鲁斯和黑人流行音乐又影响爵士的发展。不论情形是多么错综复杂，但有一点是主要的，即黑人音乐对白人文化的影响。

具体说来，非洲音乐传统被带入北美新大陆所产生的影响，最直接的表现有几个方面：（1）一个领唱与呼应的合唱相辅相成，或者一件独奏乐器与乐队相呼应，形成“一领众和”的流行形式；（2）与此同时，音乐有时构成纵声复调因素，在这复杂的格局中节奏往往是至关重要的部分；（3）在歌唱的风格上，无论是否使用假声，嗓喉带有明显的沙哑特征；（4）旋律的音域较为狭窄，相伴着音高

处理上的“润腔”灵活性；(5) 再就是，最富有特征的在传统结构中的即兴表演风格。

这些音乐特征充分地表现在我们所看到的摇滚乐音乐之中，例如，瑞·查理斯(Ray Charles)的《我将说什么》。查理斯独唱领衔着旋律，而合唱伴随呼应；音乐伴奏中，圆号相伴着Charles的钢琴部分；他的嗓喉是非常典型的沙哑型，偶尔在高音区用假声演唱；查理斯的旋律音域也不宽，具有那种布鲁斯的特征；乐队的节奏和发挥无疑是灵活和即兴的，在传统和声的结构中加入了一些黑人福音音乐的因素。当然，人们在摇滚乐中不可能找到与非洲音乐文化的完全相似之处，因为来自非洲的美国黑人在新大陆上开始逐渐积累他们的新传统。

从美国黑人的新传统中所看到的摇滚乐缘起最直接的因素是布鲁斯。布鲁斯是美国黑人音乐的重要内容，产生于南北战争之后，虽然它的起源已经无从考察，但它无疑是由民间劳动歌曲产生是无疑的。由于生活特性，它在音乐中保留着语言“润腔”的特点。在结构上，一般为每段歌词有三个乐句，伴奏和声以简单的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ为结构单位。因为它起源在乡村，所以早期布鲁斯称为“乡村布鲁斯”。20年代初，布鲁斯的流行形成了“古典布鲁斯”风格。到了30年代，大量黑人为了寻找生存的机会，从南方

的农村涌入城市，布鲁斯也随之到来。城市生活、文化的规则规范了布鲁斯，城市化的布鲁斯形成了4/4拍，三句12小节，第一、二句重复，和声结构规范为第一句Ⅰ，第二句Ⅳ、Ⅰ，第三句Ⅴ、Ⅰ，并且以降低的第三、七音的大音阶为布鲁斯音阶。从内容上看，早期的布鲁斯的歌词多表达忧郁、伤感的情绪，因为黑人将布鲁斯作为叙述他们苦难生活和忧郁情感的媒介。进入城市之后，布鲁斯的内容开始变化，主要反映年轻一代的黑人在城市生活中的现代心态。同时，伴奏形式也大大地改观，不仅以乐队形式出现，而且加用了电声乐器、钢琴等。然而，布鲁斯演唱风格中的那些沙哑的嗓喉、不加修饰的喊叫依然保存。

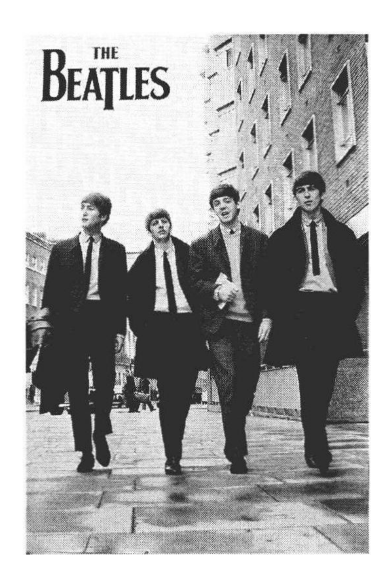
城市布鲁斯

城市化的布鲁斯的影响不断扩大，许多唱片公司开始录制布鲁斯的音乐，而且还出现在了流行音乐的排行榜上，只是以“节奏布鲁斯”的名目替代了乡村布鲁斯。在这些音乐中，最出名的歌手要算是B. B. 金(B. B. King)、穆迪·瓦特尔斯(Muddy Waters)等。节奏布鲁斯是摇滚乐的重要源泉，在许多摇滚乐作品，特别是那些早期摇滚乐中，人们可以听到名为摇滚乐的作品事实上只是节奏布鲁斯的同曲异名的翻版。

乡村音乐也是摇滚乐的源泉之一。起初的乡村音乐只是一种民间的音乐品种，活动在一些南方地区。在当时它叫做“山区音乐”，是由早年英国移民从欧洲带来新大陆后发展起来的。由于战争带来的经济萧条，人们开始迁徙，许多南方人前往北方和东部寻找新的机会。这样一来，这种南方的民间音乐也随之进入了北方和东部的城市。它的发展非常迅速，很快被人们所喜爱，成为了流行全国的音乐形式，被正式称为“乡村音乐”。乡村音乐的曲调简单，它以分节歌的形式、平稳舒缓的节奏叙述人们熟悉的生活内容，诸如爱情、乡情、亲情和信仰等。乐器伴奏形式也有特点，以吉他、小提琴（民间小提琴，Fiddle）、班卓琴为主要乐器。演唱的风格带有明显的乡村风味，时常使用特色性的鼻音、滑音，以及山区民间的假声唱法 Yodel。由于乡村音乐的源头是欧洲文化的传统，所以绝大多数的演唱者和听众是白人。也因此，尽管乡村音乐流行全国，但是它的范围还是有一定区域性和群体性的，例如田纳西的纳什维尔、德克萨斯的奥斯汀都是乡村音乐的中心地区。这种特定的地区性和群体性同样也体现在布鲁斯中，所以，在摇滚乐真正出现以前，乡村音乐和布鲁斯之间是没有交集的。

虽然另外还有一种音乐与乡村音乐、布鲁斯也没有往

来，但它的存在给摇滚乐的形成带来了一定的促进作用。在纽约第五大道和百老汇街相间的地方有一条第二十八街，在这条街上汇集了许多音乐出版公司，钢琴声、歌唱声、各种乐器的声音整日不断，因此人们给了这条街道一个名称 Tin Pan Alley，意思是敲打破铜烂铁的街巷，所以在那里产生的音乐都成作为“叮砰巷音乐”。“叮砰巷音乐”事实上是一个大杂烩，包含了好莱坞电影音乐、百老汇音乐、摇摆音乐。30 年代前后美国经济不景气，但是，人们在这种表现浪漫、爱情、伤感、怀旧等心态的歌曲中却找到了欢快、风趣的音调，因此“叮砰巷音乐”前后风靡了五十年之久。“叮砰巷音乐”的歌曲作者、演唱者和听众全都是白人，他们以之来忘却生活中的困难和烦恼。



尽管“叮砰巷音乐”只是白人的娱乐物品，但是就音乐本身来说，它却对其他种类的音乐产生了很大的影响。节奏布鲁斯的许多作品就是从“叮砰

巷音乐”的歌曲中改编而来的，当然节奏布鲁斯也从黑人福音音乐中吸取了许多营养。虽然音乐活动范围和欣赏群体的划分并没有决然地隔绝各类音乐的交叉互动，但是真正的汇集和融合这些音乐因素的推动力就是摇滚乐的出现。

那么，什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声真正地表明了摇滚乐的确立呢？对此，一直是众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素的综合产物。1951 年，克利夫兰电台主持人将一首《我们要去摇，我们要去滚》(We're Gonna Rock, We're Gonna Roll)的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”(Rock 'n' Roll)合在了一起，创造了“摇滚乐”一词。另外，像劳埃德·普莱斯、汉克·巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌曲。然而，1955 年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年 7 月的流行音乐排行榜上出现了一首名为《昼夜摇滚乐》(Rock Around the Clock，又译为《绕着时钟摇滚乐》)的歌曲位居榜首，这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲，因而在青少年中风靡，歌曲的演唱者比尔·哈利(Bill Haley, 1925—1981)立刻成为了被崇拜的偶像。没有想到，当他在演唱了《昼夜摇滚

乐》之后，电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映，而他的歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲，没有成为摇滚乐的中流砥柱人物，但是，他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起，成为了摇滚乐时代的开端。

普莱斯利飓风

如果说比尔·哈利开启了摇滚乐时代的先河，那么，摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于埃尔维斯·普莱斯利(Elvis Presley)。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风，他唱到哪里，哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他



的影响经久不衰，对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说，他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大，因为摇滚乐的力量是深远的，摇滚乐的价值在于，哈利和普莱斯利的风格拥有大量听众，他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣，顷刻间，这一代人打破了国界，消除了民族间的文化隔膜，冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢，他们在声音中找到了结合点。有评论说，摇滚乐是一种节奏强烈的音乐，孩子们随之手舞足蹈，这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会，将音乐的娱乐性转化为社会性，将音乐的娱乐性转化为商业性，更是将音乐的贵族性转化为大众群体性。这样的变化使得音乐在 20 世纪的社会和文化中，甚至更远的将来产生了深刻的影响。

摇滚乐对社会和文化所产生深刻影响的原因在于，它不仅仅是一种音乐的类型，而事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物，摇滚乐不仅包括音乐自身，而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式和行为，当然包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在这一形式的

音乐行为里。表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动，同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

从本质上说，摇滚乐主要不是一种音乐形式，而是一种演奏者和听众共同参与和建筑的社会文化活动的集合体。如上所述，摇滚乐是在集合了布鲁斯、乡村音乐和“叮砰巷音乐” 众因素下产生的，然而，从它形成时起，摇滚乐就以反映社会的媒介形式出现。我们将从以后的叙述中看到，一夜走红的摇滚乐是在电影中产生的。哈利演唱的《昼夜摇滚乐》一曲帮助人们对当时危险青年进行了社会学意义上的界定，从而使得摇滚乐成为这一社会文化定义的一部分。另一方面，在大众文化史上，摇滚乐“鼻祖”埃尔维斯第一次以摇滚乐表演的形式将身体作为性客体公开展示于公众舞台。虽然，在当时他违反了传统道德观念，犯了男性性展露的禁忌，但是他的女性化表演展示使得自己成为了女性对象化的象征，从而也使得摇滚乐歌手所表现的异性模仿行为构成了摇滚乐表现形式的一个重要部分和被性对象化的性别标志。

米兰·昆德拉的心结

当摇滚乐歌星在舞台上塑造角色时，他们并不去改变自己或赋予角色以生命，而是在表演中演绎自己，表达自己，宣传自己。因此，我们在大量的摇滚乐歌曲的内容中，所看到的大多是以主观的表现方式来描述表演者心目中的世界。反映个人、反映生活、反映社会是摇滚乐内容的根本主题。由此带来的是表演形式上的自我宣叙性。传统古典音乐的那种欣赏方式在摇滚乐中间荡然无存，摇滚乐群体追求的是参与式的表达和表现性的参与，表演者和观众构成这种活动方式的一个整体，形成了一个音乐的社会文化性活动。在这种情形下，摇滚乐成为了戏剧媒体，其典型的表现形式含有一个隐而不露的叙事结构，从而也构成了这一具有形式美学特征的音乐事件。

然而，由于摇滚乐群体对参与行为的狂热不仅打破了传统对音乐的接受方式，很大程度上超越了传统美学的范畴，因此而产生了一些颇为激烈的负面批评。著名作家米兰·昆德拉认为，摇滚乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚乐夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚乐的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在

癫狂的嚎叫中，世纪想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙，以它徒劳的复杂性，刺激了人民，冒犯了民主。昆德拉对摇滚乐在音乐上的评价是非常低下的，他认为摇滚乐这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚乐音乐不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间，那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间，被忘却所包围的瞬间。在这样的瞬间中，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论。

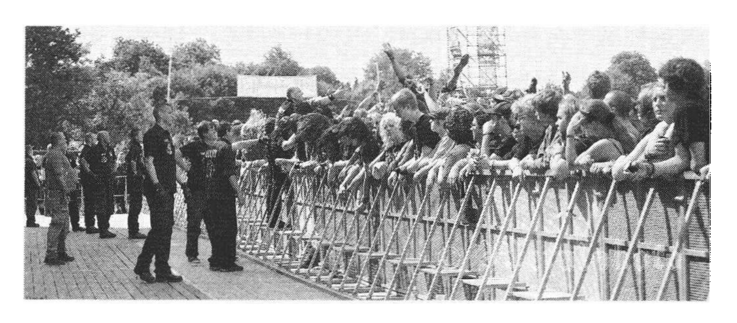
然而，我们认为，昆德拉的论述是偏激的，他牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。如果承认摇滚乐是音乐，那么音乐就是感情的表达。摇滚乐是一代人所崇尚的感情表达方式。音乐的概念在变化，什么叫旋律、什么是标准节奏在不同的时代中的认识是不一样的。如果说摇滚乐没有旋律、没有节奏、没有和声，那么它又何以称之为音乐？问题在于，在摇滚乐的观念中，它的旋律、节奏、和声与学院派的音乐观念不同罢了。

昆德拉把摇滚乐音乐看做是“兴奋剂”，将摇滚乐音乐爱好者看成是“自私的一代”、“没有犯罪感的人”，这是

最典型的偏激认识，这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐乐手中有不少颓废者，但事实上摇滚乐并不像人们表面了解的那样。摇滚乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如，摇滚乐歌手鲍勃·迪伦(Bob Dylan)有一首著名的歌叫做《战争祸首》，其的歌词唱到："你们建造只是为了毁灭，此外，什么也没有干！"批判的就是惨无人道的战争。还有一首叫做《枪手》的歌，歌词大意是："你们扣动别人的扳机，让别人为你们开枪，我来向你们提一个问题：你们的金钱给你们带来了什么？你们赚的钞票再怎么多，也不能为你们赎罪。"摇滚乐中有不少数量的作品非常勇敢地指责了政治和社会中的黑暗问题。

摇滚乐的商业性诟病

在是否应该将摇滚乐看做为审美活动问题上，西方著名音乐学家阿多诺最终修正了他以往藐视流行文化的观



点。他早年的思想是要促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值，要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提。他认为流行必然以牺牲艺术为代价。然而，最终阿多诺赋予现代社会里的流行文化较为合适的评价。他指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素，因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐，而是一种社会性的行为方式。他在其《美学理论》中指出，艺术品的结构——包括娱乐——总是其“周围社会进程”的结构的反映，那么摇滚乐作为“艺术品”就是这种结构反映的典型例证。这也进一步强调了阿多诺一再主张的“必须历史地看待美学标



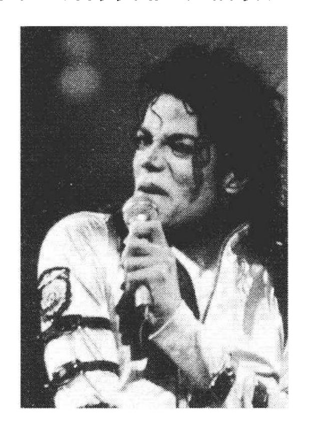
准”，因为尽管一定的标准在当时是客观的，但随着时间流逝，人们对“美”的认识必定会起变化，这是由于美学性和美学价值是文化上产生的东西。

摇滚乐的商业性也曾是被正统音乐文化观点批评的焦点。然而，仔细想来，什么音乐没有商业的成分呢？资本主义本身就为音乐家提供了自我推销的机会。早年巴赫、亨德尔靠教学和接受委约作曲来维持生计，他们的音乐在一定程度上是功利的，弥撒音乐和赞美诗、《水上音乐》和《王室焰火音乐》就是商业性的产品。贝多芬把作品卖给出版商才获得了稳定的经济基础，从而摆脱了待雇作曲者地位而成为独立身份的作曲家。音乐会形成的初期成为了赚钱的冒险行当，想方设法去取悦买得起门票的有产阶级听众，音乐完全是商业的牺牲品。贝多芬也调整自己，以满足取悦观众的需要，根据听众要求，他重复演奏交响曲的片断乐章，或者在钢琴上即兴演奏来满足消费听众。

因此，音乐的商业性是一种历史的传统，也是音乐作为社会产品存在的一部分内容。不同的是，摇滚乐在历史的新条件下削弱了音乐自身的特性而发展、夸大了它的商业性、社会性，以及包括政治内容在内的文化性，从而使得音乐在传统概念中的“精神产品”逐渐走向了大众化、商业化，成为了一种现时意义的社会文化行为。

摇滚乐的"轮回"

面对这样一种"新兴"的音乐社会行为或文化活动，我们需要看到这样一些现象，首先，摇滚乐作为音乐品种会一直存在，但是每一位摇滚乐乐手个体和风格将不断变化。这种音乐"时尚"犹如天气，如果你不喜欢今天，那就等到明天。从五十年的摇滚乐历史来看，没有哪一位乐手可以永久流行，甚至没有谁的辉煌阶段可以超过十年之久。我们现在对埃尔维斯的崇拜，对"甲壳虫"的热衷只是一种历史的回忆。但是，也由于这样的历史回忆，又产生了另一种现象，即没有任何一种音乐风格是会"过时"的，因为摇滚乐是"时尚"，它具有不断"轮回"的性质。只是每一次的"轮回"是建立在一个新的起始点、一个新的历史层面。比如迈克尔·杰克逊，他在不同历史时期的形象是在不断地否定自己的基础上建立起来的。



其次，虽然说竞争永远是人类生活内容中永恒的命题，但是，音乐领域中的竞争从来没有像在摇滚乐活动中那样激

烈和无情。大约百分之九十九的摇滚乐乐手是在竞争中被淘汰的，这里不是“适者生存”，而是“胜人一筹者”才能在历史上留下一段时期的芳名。由此，摇滚乐从本质上讲是一种社会文化观念的活动，其完全不同于传统和古典音乐以尽善尽美为准则，以和谐动听为标准；在摇滚乐的理念中，“好”、“坏”之间没有严格界限，也就是说，“好”的也许是“坏”的，“坏”的也许是“好”的。例如，“滚石”当年以反英雄的观念出发，其结果是从歌词内容、演出形式和观众反映一路下来都被认为是“坏”到了极点，然而，其真正的价值却是“好”到了家。因为在那个时期，摇滚乐的表现形式以出格、反叛、背离传统为追求目的，因此那些“不堪入耳”的歌词和“越轨”的表演方式成为了楷模、榜样。这也促使阿多诺从现实中认识到了摇滚乐的社会文化特性，提出了“必须历史地看待美学标准”的主张。

需要认识到的是，摇滚乐活动排行榜上的冠军并不意味着商业效应中的最畅销之作。虽然任何摇滚乐音乐家都在为商业效应而奋战，但是对于个人或具体作品的价值却不能仅以商业畅销率来作为评判标准。因为在很大程度上，畅销程度事实上与音乐的旋律、和声、节奏和结构的品质没有多大关系。这是由于摇滚乐不只是音乐本身，而在很大程度上是一个社会文化行为和活动。也因此，并非所有的摇滚乐音乐

都具有艺术的特性，大多数的摇滚乐作品只是产品，一种商业产品。与传统意义上的音乐产生方式相悖，绝大多数的摇滚乐作品或活动是以市场效应为前提的，无论是内容或形式，只要怎样能得到卖点，就制作什么。“昙花一现”现象在摇滚乐市场中愈演愈烈、频率越来越快，一不留神，一股潮流就转眼即逝。所以，在商业效应的背后其实隐藏着摇滚乐在艺术上的贫乏。于是，“真金不怕火炼”是摇滚乐乐手们最不愿意接触的话题。

我们还在摇滚乐人群中看到另一个有趣的现象。摇滚乐兴起于20世纪中叶的末期，当年的摇滚乐发烧人群目前已经进入桑榆暮景之际，而摇滚乐本身却又是青少年的“时尚”，于是出现了摇滚乐活动人群中两极分化的现象。“老年摇滚乐群”依然怀念埃尔维斯，而“青少年摇滚乐追星族”崇尚的是“枪与玫瑰”乐队等。摇滚乐在五十年的发展历史过程中，大大地超越了原有人群的范围，已经开始影响整个社会层面，包括民族、经济、政治等各个领域。从以上各方面的分析和探讨，我们清楚地看到，摇滚乐成为了一种文化现象，它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念，影响着我们的行为，影响着我们的生活。

因此，摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。



辑　三



美国街头音乐叙事

1996年冬，伊利湖已被冰冻成像铁板一块，寂静得似乎不存在，而紧挨着它的克利夫兰市却常常被围困在大雪后的交通混乱之中。我呢，在离克利夫兰市不算太远的肯特大学静心地赶着完成博士论文。一天，又是大雪纷飞，邮差依然送信。来信中有一本半年刊的华盛顿大学校友会的杂志。随手翻了一下， 一条消息和附着的一张照片让我惊愕、后悔，以至湿润了眼眶。消息说，“照片上那位每日在大学街上演奏的黑人乐手不久前自杀了，原因是再也不能忍受寂寞。死时穿着一身整洁的衣服，没有家属，只有吉他陪伴在身旁”。在华盛顿大学读书的三年里，几乎天天走过大学街，每次都能看见这位面容慈祥、衣装整洁的老年黑人在演奏，他深沉略带悲哀的弹唱总让我放慢脚步，总打算买一盘安放在吉他盒中的他演唱的音带，可每次随着尽管放慢但依然匆匆的脚步，我对自己说，下一次吧。

永远没有了“下一次”。这位谁都不知其身世的黑人

乐手的歌声，随着身躯也永远从那大学街中消失了。那么灵魂呢？我想，他的灵魂并没有消失，而会永远长在。

感受文化旅程

1997年底获得博士学位，毕业了。之后，我开始了两次的驱车环绕美国大陆的“感受文化旅程”。其中一个重要主题就是“美国街头音乐家”。

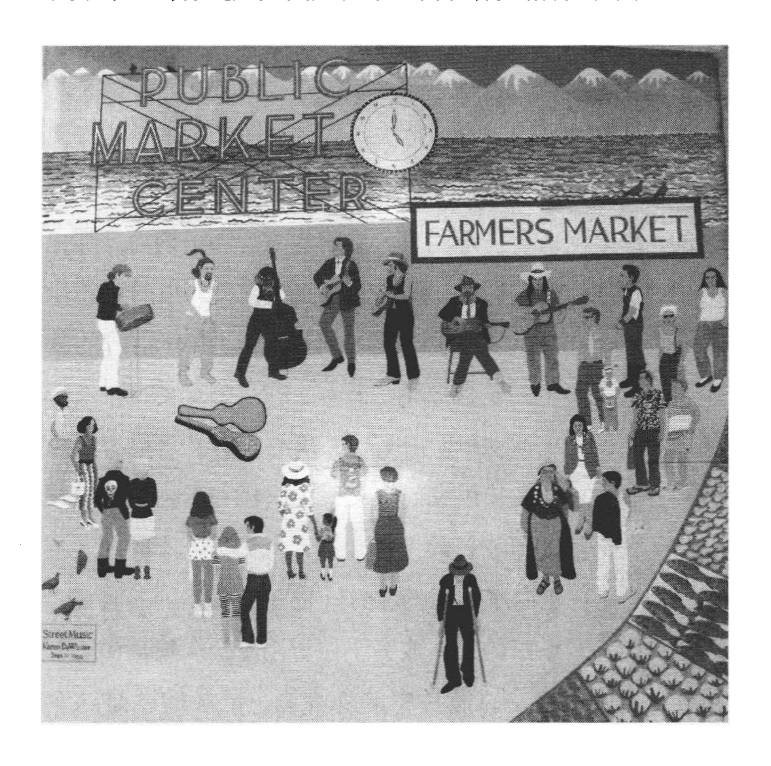
西海岸北角的美丽城市西雅图，像是我在美国的故乡。尽管以后的几年一直生活在东部，但是，每逢节假日我还常去看看曾经就读过的华盛顿大学，看看西雅图的山山水水，看看那里熟悉的一切。那年5月中下旬，我再次去了西雅图。那天西雅图下着季节性的春雨，到了大学区，我没有像往常那样直接进入校园，而是朝着大学街那个我熟悉的地方走去。我知道那里已经没有了我想要再听一遍的弹唱，没有了曾经多少回打算要买的音带，没有了想再看一眼的面容慈祥、衣装整洁的老年黑人乐手的身影。但是，我总觉得那灵魂依旧在。我没有走得太近，只是远远地望着那块地方。周末的傍晚前，街道上没有行人，沙沙的雨声陪伴着我，我静静地陪伴着那块“寂寞”的一角，站了许久……

次日，5月23日周六（以及24日）是西雅图一年一度的

民间艺术节，照例是在西雅图市中心(Downtown)最热闹也是最有风俗性的地方——“公众集市中心”（Public Market Center)举行。那天依然是下雨，可是前来“赶集”者不少。“赶集”者绝大部分是本地人，参加各类的节日活动是西雅图人下半年的重要而有趣的生活内容。集市中都是民间物品，包括吃的、穿的、用的、看的和听的。听的主要就是街头音乐家。

西雅图的民间艺术节和其他一系列的节日都算是这个城市的民俗活动，也是旅游项目的重要内容之一。“公众集市中心”的正面，对着市区最热闹繁华的街道，背后是西雅图海湾港口。这是一个无论是居住在这里、还是来做客的，都必须来走一走和看一看的地方。那里的海、那里的山、那里的房屋街巷、那里的咖啡小吃，那里的工艺小品，总之，那里的人情风貌都很有特点。没有纽约的繁华，但却是典型的美国风情。其中，在“公众集市中心”街内举行的节庆活动里，街头音乐家的演奏又是很有意思的内容，也是街头音乐家们最集中的时机和场合。比较注意街头民俗活动和节日的人都知道，街头音乐家的“大本营”，一是在东海岸的纽约，另一是在西海岸的西雅图。所以，街头音乐家的表演成为了西雅图“公众集市中心”内的“景点”之一。照片中的那幅画，记录的就是这个

“公众集市中心”广场上街头音乐家表演的情形，而且，画前的这块地方是街头音乐家们每日演奏的地点。画上标明，“农民集市”（Farmers Market），这是几十年前这里的写照。这张画作于 1968 年，听人说，是一位街头画家画的，至今正好三十年。但据当地人说，在这里的街头音乐家活动，不少于五十年。不管是三十年还是五十年，“农民集市”的标题是美国文化中坦荡、朴实精神的体现。



我想起费孝通先生的一句话："美国并不是一个河里流着牛奶，树上结满葡萄的天堂。假定现在已近于天堂，那是从地狱里升上去的。"美国人的高度文明一大半产生于他们可爱的坦诚。他们从不否认自己没有多少历史，从不抱怨自己过去多么艰辛，从不掩饰自己曾有过的错误，当然也就从不会羞愧自己出身于农民。就连这里绘画上的标题都明确告诉大家，如今西雅图最繁华的地段，三十年前是农民的"天下"。透过那"农民集市"画中不那么"专业"的笔触，给我的感觉是，那种坦诚的背后蕴涵着一个"胜利者"的骄傲。承认过去的不那么辉煌的历史没什么，自豪的是理直气壮的今天。谁说街头音乐不入流，它也是新大陆的文化之一。想想如今被列为大学"古典音乐"课程的爵士音调，几十年前也不过是殖民主义带来的奴隶们所创造的产品。所以，在我眼里，"农民集市"壁画就像是这里街头音乐活动的"宣言"：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的文化。

公众集市中心

接下来的一个个所见所知，便是这种文化的"笔触"对街头巷尾音乐现象和活动的方方面面的描绘。

这位乐手弹奏的地方是“公众集市中心”室内商场的入口处。他叫马克，是当地印第安人的后裔。顺便插一句，西雅图(Seattle)是一位印第安人酋长的名字，最初这里是印第安人的居住区。城市建于一百四十年前，并以西雅图酋长命名，所以，在西雅图处处可见有关印第安人的文化风俗。马克虽然具有印第安人的血缘，但他弹奏的却是美国乡村音乐。他说，他喜欢乡村音乐，几乎每天来演奏，差不多以这种演奏方式作为他生计的来源。身边的一只大黑狗是马克的卫士、朋友，也更是亲人，陪伴着马克的整个生活。马克希望观众能像喜欢他的音乐那样喜欢他的狗。所以，他在琴盒上放了一块纸牌，上面写着：“爱狗援食”。

这张照片我是跟随马克的“搬家”拍的。马克来到了“‘公众集市中心’广场街头音乐家表演画像”前。我问马克，为什么他要移动场地，刚才那地点不是很好吗？而且为什么要在眼下观众和“赶集者”这么多的时候搬？他告诉我，在这里演唱、演奏都必须按规定和默契来进行。“搬家”叫作换班(Shift)。换班是乐手们之间不成文的规矩。在哪一天、哪一段时间、哪一个地点，日常在这里演奏的街头音乐家门之间都有默契。乐手们希望通过不同的地点、不同的时间，甚至不同的班次来获得更多的观众，

为了经济效益，也为了他们的音乐。马克又告诉我，每隔两小时，这里就会有换班。我一边继续听着马克的演奏，一边等待着下一轮的换班，同时我也一边在想：这种换班，不仅对于每个乐手个人来说，他们增加了经济收入的机遇，而且对于“赶集者”和观光客的群体来说，他们有了更多的欣赏各类不同的演奏的机会。从换班，我更进一步看到的是，一种公平合理的经济竞争行为、一种自觉或不自觉的有效文化传播方式、一种健康的民众心理、一种有序而默契的社会秩序、一种很值得我们深思的社会文化现象。



没有等下一班乐手到来之前我先去了别处，每隔大约两小时我回来。果然是这样，两小时换一班。我见到两位乐手，一位叫基姆，另一位乐手叫约翰，他正在和基姆换班。有趣的是，他们和马克一样也都是乡村音乐歌手。我问约翰，是不是在这张画前演奏的乐手都是乡村音乐家？他说不是，我今天碰上是巧合。因为这几天是节日，排班被凑巧排到了一起。我又好奇地问约翰，“班是怎么个排法呢？又是谁来负责排呢？”约翰笑着说，“我也不知道，好像也没有个准，反正大家在一起久了，好商量。隔上几天，凑在一起，默契一下就完了”。听他说说，这换班的问题还真是简单。我在想，什么叫默契？这大概就是最典型的默契了。看起来，老庄“无为而治”哲学一直渗透于我们的生活之中，不仅在中国，而且还活跃在21世纪前夕这个大西洋彼岸充满了法律、法规和法典的国度里。

街头音乐家

说“公众集市中心”的街头音乐活动完全是“无为而治”倒也不正确。我在街上看到不少手持乐器的“赶集者”。起先我一直跟着他们，但总不见他们停下来找个地方演奏，有点不明白。见一个中年人拖着一架手风琴往集市外走去，我上前问：“先生，我怎么没有见你拉一首就

走了？”他带有一点抱怨情绪地说：“这些天是民间艺术节日，在这里演奏需要事前登记注册。我忘了事先登记了，所以不让演奏。那么，只好回家。”难怪昨天见市场管理人员拿着一个本子，挨个地和那些街头乐手在说什么。想想，必要的规章制度还真是需要的。否则，像在这种人山人海的场合里，没有管理还真是不行的。“无为而治”的默契可以发生在一定范围的群体内，可能不会对每一个个体和每一种场合都有效。所以常听美国人说，他们的社会文明、高质量的生活和个人的自由都是建立在遵循无处不在的法律的基础上的。

“街头音乐家”这个称呼不是我们中国人给予的。街头



音乐活动和街头音乐家在美国是一个社会和文化内容，所以英文中有一个专门的词，就叫 Street Musician(街头音乐家)。问题是，街头音乐家作为一个概念和一个群体，在中国，包括我本人，从前都将它与“生计” 甚至“乞讨”联系在一起的。不是经常会听到这样的评论吗：“美国街头的音乐家中，有的还真拉(或吹)得不错！” “听回国来的朋友说，他在地铁里拉琴呢！” 前面那句是带有惊奇的赞赏，后面那句话是消极的感叹。无论这褒贬的评语是潜意识的还是“深思熟虑的”，其背后给人们留下的印象，是街头音乐家的蹩脚演奏、贫困的生活和低下的地位。然而，当逐渐走近了本以为知道但事实上并不了解的现象时，我看到的不再是一块美元的小费、一个旋律的弹唱、一个乐手的个体形象，而是一个整体社会的故事。这种新认识和感受是从下面采访到的一些街头音乐家身上产生的。

华盛顿大学的大学街

我是被洁丝卡的小提琴练习曲声吸引过去的。在华盛顿大学的大学街上也常常听到有人拉小提琴练习曲，但是，当时没有在意。洁丝卡拉的是“克莱斯勒练习曲”中的一首。“克莱斯勒练习曲”不是业余爱好者所能奢望来

自娱的。

我曾经是小提琴首席和独奏演员，根据我的经验和判断，估计她是一个学音乐的学生。一问，果然是，而且和我是校友，她在华盛顿大学的音乐学院学小提琴。我问洁丝卡，她来街上拉琴是否为了生计，她说不是的。洁丝卡告诉我，她平时有一份兼职工作，而且周末常参加地方室内乐团的演出，这些收入足够她的生活开支。我又问她是怎样来支付名牌大学昂贵的学费的。她回答说，她中学毕业后，做了几年的社会义务工作，现在政府给她免费接受大学教育的回报。她从小喜欢音乐，为自己能够争得这样的学音乐的机会觉得自豪。来街上拉琴完全只是为了增加生活经历，同时也为了锻炼自己在公众面前演奏的胆怯心理。我问她将来读完书后做什么，她说还不知道，但是会常常拉小提琴，可能主要还是会去做社会服务性工作，而不是职业音乐家。像洁丝卡这样的大学生街头音乐家并不是个别的例子。

我在华盛顿大学读书时，有些音乐学院的学生也常常去街头上拉琴。由于他们的目的比较单纯，不以此为生，不算是“职业”的街头乐手，而且将来也都不一定会是职业音乐家。大学生在街头拉琴一般只在周末，更多的是在各类节日中出现。今年 5 月 16 日和 17 日，也就是我这次

去西雅图的前几天，华盛顿大学大学街上有一个每年一度的街头集市(Street Fair)。朋友帮着拍了几个街头音乐活动的场景，其中就有学生演奏的内容，而且还是四重奏什么的。他们中的许多，学音乐就像他们在街上演奏，是一种对生活经验的追求。不像我们的“精英们”大气地丢下自己“沉甸甸的文化包袱”，来到新大陆“求学”为的是求职。洁丝卡等一批算不上美国精英的青年代表了一代社会和文化的群体，他们的生活准则是通过体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。这不同于我们中国“精英们”的人生哲学和文化价值观念。

民间周末艺术节

告别了洁丝卡，我来到“公众集市中心”的室内商场。一进去，就听到优美的笛声传来。我是从事世界音乐研究的，世界各民族的乐器我基本都熟悉，可是这种笛声有点怪怪的，没有听到过。到了那里发现，一位姑娘在边吹边卖一种“陶笛”、“陶埙”。据介绍，这是从土著印第安人那里得来灵感而制作的手工艺乐器。后来，一位朋友送我一个同一家制作室生产的“陶埙”。说它是埙是因为形状、演奏法都很接近中国古代乐器“埙”。这会让人去联想、猜测印第安人与中国古人之间的血缘和文化上的



联系。见不少资料上说，印第安人的祖先是蒙古族，也曾看到过论述说，他们是从黄河流域经西伯利亚迁徙而来的。未置可否，但是，文化上的某些关联大概是可以做大胆设想的。

我上前去试试“陶笛”，却吹不了那姑娘的声音。我问她：“你原来学过音乐吗”？她说：“我大学读的是长笛专业”。心里一惊，“天哪！一个货摊上的女孩居然是大学毕业的专业长笛手”。除了“谢谢”二字外，我没有再问下去(顺便插一句，可以说西雅图是一个长笛之乡，那里的长笛音乐活动和教育特别兴盛。找一千名乐手来举办一个“千人长笛演奏会”不会有任何问题)。巧的是，我又

听到笛声了。我又觉得奇怪，听到的明明是莫扎特的长笛协奏曲的旋律，怎么乐器的声音却是竹笛。我看到一位大胡子的年轻人非常认真地在演奏，而且面前还有个谱架，架势完全是在进行“独奏音乐会”。我想证实一下自己的耳朵和记忆，看了一下谱，的确是莫扎特的《D大调第二长笛协奏曲》的慢板乐章。好玩的是，小伙子用南美某个民族的民间竹笛来吹奏。大胡子青年非常认真地演奏了一首又一首，从莫扎特、舒曼、舒伯特到柴可夫斯基，也由协奏曲转换到梦幻曲、小夜曲和船歌。从他演奏的曲目就知道，这是一个非常专业的长笛手。然而由于竹笛“奇怪”的表现方式，使我对大胡子长笛手产生了特别的兴趣。没有过多久他收拾乐器准备离去，我上前做了自我介绍，并且询问是否可以邀请他喝咖啡。大胡子的眼神和态度明确地告诉我，他遇上了“知音”。于是，我们“高山流水”似的交流就开始了。

从和大胡子交谈的开始，我再次感觉到美国人的那种自信。在前面访问过的或者是我平日里遇到过的美国人中，他们从来不关心别人对他们的好奇的目的或动机，他们注意的是诚恳善意地来解答别人对自己的询问。他们觉得“询问”是一种尊重，“解答”也是一种尊重。人格上的尊重、肤色上的尊重和文化上的尊重是美国这个国家高

度文明的重要表现。大胡子并不问我对街头音乐活动感兴趣的原因，喝了一口咖啡，开始了他的故事。大胡子叫安迪，出生在知识分子家庭，说不清最早的血缘在哪里，总之不是“纯”的美国人。他立刻补充，美国除了印第安人，本来也就没有“纯美国人”，从根本上来说，大家都是移民。安迪从小喜欢音乐，大学上了音乐学院，但是研究生读的是计算机，而博士却读的是人类学。我很敏感地注意到安迪寻求教育经历中所体现的思想认识过程。他说，大学本科里选择音乐是浪漫主义的理想给了他激情，这是年轻的一代都向往的生活境界。我从他演奏的音乐声中，听见了依然保留着那时候的一部分天真无邪。安迪后来选择了研究院的计算机专业，因为他发现，就个人而言，早年理想中的浪漫主义在现实生活中基本上是不存在的；从社会的角度来说，科学才是文明的根本出路。两年的学业后，又是一年的社会职业经历，然而，安迪又发现三年前的想法有必要修正，因为他理解，科学是推动社会进步、提高社会文明的手段，而绝不是目的。人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解，这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。两年前，安迪重返学校，开始了他的人类学博士学习。我不知道几年后的安迪是否又会“否定”自己，去

选择哲学，来探讨人和世界的最本质的但又永远不能回答的论题。不管他将来会追求什么，他的经历、他的思想、他的感情都给了我很久很久的冥想。等到最后，我才想起应该问他为什么用竹笛演奏欧洲古典音乐的事。他的回答是那样的简单又是那样地值得人思考："莫扎特、舒伯特不应该只有一种音色和一种解释吧！"

我来"公众集市中心"已经许多回了。可是，以前从来没有对街头音乐活动和这些街头乐手注意过，也从来没有想过与之有关的许许多多的问题。星期六的民间艺术节集市结束了，在开车回去的路上，我觉得自己有一些那种哥伦布起航去发现新大陆的感觉，相信在对"街头音乐家"这个主题的探访中，肯定会发现更多的有意义的事和更多的新感受。

尊重的另一种表达方式

第二天是周日，我又来到"公众集市中心"。早晨刚下过一场大雨，这里依然人山人海，不同的是换了街头音乐家的队伍。我第一个遇到的是一位盲人乐手，她也常在大学街上弹唱。5 月 16 日和 17 日在大学街举行的街头集市上也有她的表演。她唱的都是欧洲的民歌小曲，带有叙事风格。据一旁的听众说，她是波兰移民，常来"公众集

市中心”。我听了一会儿，在她脚边的藤篮子里放了一美元作为小费(这是最标准的酬劳费)。由于交流上的不方便，没有做采访。离开街道，来到了室内商场。一个慷慨激昂的演唱声把我引向前去。这是一位略带有喜剧演员特性的乐手，但是，演唱和弹奏的水平只能说很一般。当他停下演奏时，我和他攀谈了几句。大卫是一名厨师，喜欢演唱，只是刚学吉他没有多久，弹不好。周末不上班，不愿意寂寞在家，就来街上弹唱，为的是与大家分享他的快乐。像大卫这样的乐手是街头音乐家中的一大类。美国人生性热情、喜欢交流、不愿孤独，这也就是酒吧、各类俱乐部在那里兴旺的一个原因。像大卫之类的乐手，选择的不是酒吧，而是街头；选择的是音乐，而不是醉饮。街头是开放而自由的，音乐是有灵魂和感情的，乐手的弹唱换来的是交流、欣赏和尊重。接下来的另一个小伙子更有意思，他是美国式的热情开放性格的又一个例子。他用的是各种各样的卷筒或纸杯，甚至包括可口可乐的饮料杯作为乐器来表演。他叫杰米，是“公众集市中心”附近的港口职员。他告诉我，人人都觉得他的演奏好玩，但是很少有人给小费。所以，杰米的街头音乐“哲学”是：不为钱，不为名，为的就是大家开心。他要让大家知道，只要你有一颗音乐的心，什么都是乐器，什么都是音乐。一位乐手

叫斯高特，他的表演是吹着口琴，为听众讲笑话，一个笑话二十五美分。我花了二十五美分听了一个半懂不懂的笑话，然后问他，他的笑话能挣多少钱。他说："年轻人（young man，美国人喜欢用这样的词语），你说我能挣多少钱？讲一百个笑话才挣二十五美元。但是，世界上没有白得、白享受的东西，我收你二十五美分，你得到了愉快，暂时忘却了生活中的烦恼，这就是我的目的。"其实，这些街头乐人中没有多少是受过高等教育的，像洁丝卡和安迪这样的毕竟是少数，可是，从他们中的大部分人，特别像杰米、斯高特对生活的理解来看，都像是生活的"哲人"，对生活都有自己的见解，给予人们一种生活的理解和对生活充满了希望的信心。

然而，乐手对自己所进行的音乐活动的理解也不都是一样的。我来到昨天洁丝卡拉小提琴的咖啡厅前，今天是一位黑人吉他手在那儿弹奏。照例，我先给小费，后拍照。当我想从不同角度来摄影时，这位吉他手说"No！"他说，"我这是生意，一份钱，一件货。"我还从来没有被这样强硬的态度拒绝过。从理论上讲，他是对的，可是，心里还是有点不愉快。我想了一想，花了一美元买了一罐可口可乐（在节日的集市里比较贵一些）放在他的琴盒边。我的道理是，他没有再让我拍照，我也没有听他的音

乐，所以我不再付他钱。但是，他告诉了我一个乐人对自己经营的艺术产品的要求，告诉了我一种人格上的自尊，也让我理解了街头音乐文化中的另一个部分现象，我谢谢他。一罐饮料太微不足道，但是，在我看来，这是我在美国生活中所学到的对人、对艺术、对文化的尊重的一种朴素表达。想象一下，买这罐可口可乐与不买，在经济上只是一美元之差，但是在精神上，在对人格和文化的理解上，那将是完全不同的意义。每当自觉或不自觉地实践了在那块文明土地上所学到的种种时，我觉得自己有了长进，生活似乎也就多了一点意思。

听众的消费心理和需求

街头音乐表演也的确是一个经济市场。在“公众集市中心”街道的最末端正在举行着“安第斯”音乐的表演。安第斯是南美洲的一座重要山脉，生活在那里的印第安人创造了这极其优美动听的“安第斯”音乐。“安第斯”音乐最大的特点是它的排箫所奏出的甘甜但却带着忧伤气息的音调。我非常喜欢。北美洲印第安人在美国也发展“安第斯”音乐，“公众集市中心”的乐队有三人，都是印第安人，一人吹奏排箫，另外两人弹奏吉他。他们加用了电声扩音，效果很好。所以，许多“赶集者”都在这里停

留，一曲一曲听他们演奏。这是一个职业化的街头音乐家小组，他们目的性明确简单，即以演奏为职业生涯。他们以“销售”自己的音乐文化为手段。这种“销售”不仅是现场演奏，也包括出售他们自己录制的CD唱片。那天为听众们提供的CD唱片有许多种。这实在是一个很好的推销自己的方法。在音乐唱片商店里，除了少量上架的，顾客在挑选唱片时是不知道其中的音乐和内容的，而在这里，听众直接听到了音乐，如果喜欢，当场购买。我已经收集了好几张“安第斯”音乐CD唱片了，可是在这样的场合，我觉得不能不买，一方面是好听，另一方面也是他们的“销售”办法捕捉到与听众相符的消费心理和需求。最重要的是，作为我的“感受文化旅程”的访问对象，理所当然要收集，也同时表示对他们演奏的欣赏和谢意。

一项特殊的教育方式

在转回来的路上，不远处，传来小提琴声。凭着职业的敏感，知道那是出自儿童之手的琴声，还不止一架琴。赶过去看，果然是这样，而且是兄妹三人。正好是在刚才斯高特吹口琴、讲笑话的地方。兄妹三人演奏的是一首苏格兰民歌。有意思的是，三人在重复刚演奏完的旋律后，开始了重奏。三人各演奏自己的声部：长子拉旋律，次女

拉中声部的伴奏音型，小女拉低音和声的骨干音，效果相当不错。一曲完后，在场的听众们纷纷鼓掌，有不少人放了小费以表谢意，我也放了一份。长子和次女继续演奏，小女来到了一位中年女子身旁。我猜想这一定是他们的母亲了。于是，我便上前去交谈。从交谈中了解到，这位母亲叫娜拉，拉琴的三个小琴手都是她的孩子，长子叫爱伦，次女叫辛蒂，小女叫丽娜。他们从小跟随外公学拉小提琴。

“他们的外公是职业音乐家吗？”我问。

“不是，只是一个乡村乐手。不过，大家都称他为音乐家。他很得意大家给他的‘头衔’，因为他非常喜欢音乐，尤其是小提琴。年轻时，他还自己制作小提琴。”娜拉答道。

“外公想让他的外孙们成为职业小提琴演奏员吗？”我又问道。

“父亲没有明确说过这个意思。他只是常对外孙们说，希望你们将来像我那样，大家也都叫你们‘音乐家’。”娜拉带着微笑告诉我。

当我和娜拉女士交谈时，兄妹俩正在演奏一首“加伏特舞曲”。我好奇地又问娜拉女士：“这首曲子也是他们外公教的吗？”娜拉说：“哪里！这是学校老师教的。”



我很清楚，小提琴的演奏有两个“世界”。“加伏特舞曲”之类属于欧洲的古典音乐。换一句话说，师从于古典音乐的小提琴(Violin)演奏，必须学习大量练习曲和“加伏特舞曲”之类的经典小曲，但是，从来不拉民间曲调。相反，另一个“世界”的小提琴手们从不在乎什么练习曲，他们演奏的都是自己喜欢的民歌、民间音调。这种情况下，小提琴叫“Fiddle”了，当然，演奏的方法也有所不同。现在有趣的是，这三位小小街头音乐家把原来“水”“火”不融的两个“世界”融合了。

在和娜拉女士交换通讯地址时，我才知道，他们并不

住在西雅图，而是住在离西雅图有相当远距离的一个叫安纽克劳(Enuclaw)的小城镇上。我问娜拉，她是否常带孩子们到这里来演奏。她说，他们不常来，因为孩子们要上学，而且路又远，只有特别的节假日期间，她才会带孩子们出来拉琴。

“我猜想，那么远的路，你带孩子们来街上拉琴不是为了赚几块钱。那么又是为了什么呢？”我又问娜拉女士。

“我只是想让大家听一听，苏格兰民族有许多很好听的音乐。我们移民来了美国这个美好的国家，愿意和大家分享那些动听的旋律。另一方面，让孩子们认识到，外公教给他们的音乐是他们的骄傲，因为大家听了他们的演奏，都会称他们为‘音乐家’，这就是他们的外公所期待的。”娜拉带着感情讲着这段话。

听完这位母亲的这番质朴的话，我什么也没有说。我请求娜拉让我和兄妹三人合影。告别后，他们继续往前演奏。从这位母亲和三位小小街头音乐家的远去的背影，一方面我联想到美国影片《音乐之声》中女教师带领孩子们学音乐、演唱音乐的情形；另一方面，我看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。我为自己能作为这一现象的见证人和转述者，深感欣慰。

流动着的美国历史

一年一度的两天公众集市“民间艺术节”当然是欣赏西雅图街头音乐活动最集中的机会，但是，平日里在公众集市和这个城市的别的地方也一直有街头音乐家的演奏。按理说，我应该在西雅图久留一些，有更多一点机会去接近生活在这个城市里的各类街头音乐家。可是，我不得不离开了，因为俄亥俄州的肯特大学，也是我在美国的另一个母校，正在等我前去参加泰国巡回演出的排练，所以我必须立即赶去。生活总是给我们留下一些遗憾，但也由于这些遗憾使得我们常常想着将来有机会还要来弥补这些遗憾，也让我们常常提醒自己在以后的日子里尽量避免遗憾。这也就是我们的期望，我们的生活。

5月25日，也就是西雅图“民间艺术节”结束的第二天，我开着车，上路了。一会儿，我就来到了I－90高速公路。这是一条由西往东横穿美国的高速公路。西雅图是它的起点，一直通向东海岸。美国的高速公路的设计非常科学，你只要看号码就知道这是一条什么方向的路。它是这样的，偶数，如I－90、I－80就是东西横向的，奇数，如I－5（从西雅图到洛杉矶）或I－95就是南北纵向的。还有不同的路标会告诉你是国家公路、州立公路，还是城市公路

等。仅从公路的路名、路标就体现了这个国家的成熟和发达。

这是我第二次从西雅图开车往东横穿美国。我非常喜欢这种长途开车旅行的感受。因为，你会在一路上看到和经历到各种景象：高山峻岭里弯曲环绕的公路，一望无际的绿地牧场，农田里飘来的麦香，公路边大批大批的牛群，还有风车、谷仓、木屋和废弃的拖拉机；天晴时，那蓝天白云美得不像是真的；风雨时，汽车在雷电暴雨中可怕得像是大海里挣扎着的小舟。这种体验在城市里是没有的。而且，在郊外的路途中，你也还能看到不少人情：徒步人举手翘指示意搭车，汗流浃背的司机在换胎或修车，有人友好地向你招手超车。有一次，我突然看见有人竟然在高速公路上骑自行车，这是非常危险的。待我看清是怎么回事时，真是万分感动：骑车人在拾捡路上的易拉罐、塑料袋等垃圾。我自问自答道："雷锋死了吗？"，"没有。只是他换了国家、换了民族。"难怪美国开车人都将垃圾丢在车里，难怪美国郊外的公路都那么干净。类似的"捡垃圾"者在美国很多，他们不是为了要当"雷锋"，他们也不知道曾经有过一个"雷锋"，他们只觉得这是公民的义务，以一种感激的心情来享受大自然给予人类的恩惠。我想，这种精神、觉悟和境界不能不说是一个民族和

国家强盛的因素之一。

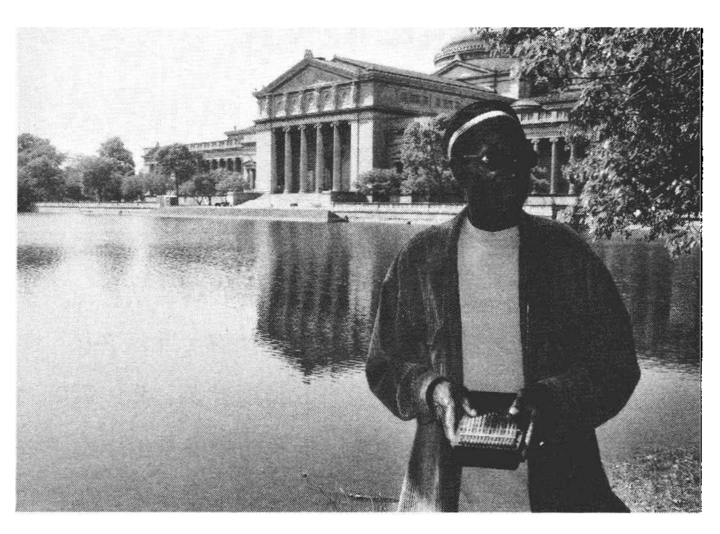
我一路驾驶着、观看着、感受着，同时，也听着音乐。听什么音乐呢？听的是美国乡村音乐。对于我来说，音乐不是一种像背景那样的东西。我没有一边写作或看书，一边听音乐一心两用的才能。我听音乐时总是那么认真，就像读书那样投入，总希望音符的流动带给我的就像感情和思想行走在字里行间中一样。听音乐的内容和所处的环境是很有关系的。很难想象我能在书屋中欣赏伦巴节奏。同样的道理，在眼下与大自然的往返交流中，我怎会聆听典雅宫廷里的莫扎特或不断让人哲理再哲理的贝多芬？只有乡村音乐，它的纯朴和叙述是与我感受着的环境相吻合的。更重要的是，美国的乡村音乐是从早年英国开垦者来发现这块新大陆时带来的民谣发展起来的。所以，听着这样的音乐，走在这样的路上，就像在读着和听着一篇流动着的美国历史。就这样，三天后，来到了芝加哥。

芝加哥大学校园

那天是 5 月 28 日，我来到了坐落在密歇根湖西南端的芝加哥。远远望去，那些高楼大厦就是这座美国第三大城市的形象。美国最高的 443 米、110 层的西尔斯大厦在芝加哥，美国最大的铁路枢纽在芝加哥，美国最重要的钢铁和

肉类加工工业基地在芝加哥，美国面积最大的奥黑尔机场在芝加哥。所以，这座城市也是这个国家的象征之一。芝加哥还是美国的教育中心之一，大约有九十多所大专院校在芝加哥的大市区内，建于一百多年前的世界著名的芝加哥大学就在我拍摄这张照片的密歇根湖附近。

来密歇根湖畔之前，我已经先去了芝加哥大学校园。在回校园的途中，我听到大学博物馆附近的公园里传来了一阵音乐声。我非常兴奋和激动，因为这琴声非同一般，我猜想这音乐一定是出自非洲最著名、最有特点的乐器——手指钢琴(Mbira)。当眼睛证实了听觉是正确的时候，我是多么的高兴。我看见，一位高高瘦瘦的黑人乐



手，在校园博物馆的小湖边，极为自娱自乐地弹奏着手指钢琴。待他一曲弹完，我上前去攀谈。黑人乐手叫马斯，他得知我不仅熟悉非洲乐器“手指钢琴”，而且还是研究世界音乐的博士时，就像老朋友一样开始和我交谈了。我问他，对“手指钢琴”被认为是非洲音乐的灵魂这一说法怎么看。他告诉我说，这是真的。虽然“手指钢琴”的结构很简单，几根铁条安置在木盒或干葫芦壳制成的共鸣箱上，以左右手指弹拨演奏，但是，在非洲，人们把它看成是重要的表达心灵的媒介。所有的喜怒哀乐、歌唱舞蹈，或叙述或冥想，都可以用它来作为依托。马斯说，尽管他生长在美国，但血液和感情依然是非洲的。因此，他只能在这件来自非洲的乐器上，寻找到自我，在“手指钢琴”的音乐声里，回味祖先留传给他的歌。

我被他的心里话所感动。在这静静的公园小湖旁，他既不为钱，也不为听众。他要的是什么？要的就是不断地弹唱那些只给自己听的歌，因为那曲调和歌声会带给马斯许多个人的故事、动心的感情、复杂的心理，以及民族曾经苦难的历史。我感谢多年来所学到的有关非洲音乐、非洲历史的知识和美国黑人的文化。此时此刻，我能理解马斯。马斯请我和他留影。他说，把我的琴声带给中国那些我未见过面的朋友们。我很有感触，一个完全不同肤色和

不同文化的美国黑人，由于音乐，他会向我这个陌生的中国人讲述他内心的寂寞和感情。音乐的作用真是有点奇异。

马斯告诉我，每天傍晚，在不远的湖边，会有不少黑人街头乐手在那里演奏，在那里会遇上一些朋友。他还说，我的运气不错，今天市中心正好有一个街节，热闹得很，也可以去看看。

忧伤的爱尔兰音乐

告别马斯，我来到了市区最繁华的卢普区。人们的确正在庆贺热闹的街节。形式和西雅图的“民间艺术节”差不多，但规模要大一些。一路观看过去，欣赏了各种摊位、小吃点心和服饰艺术品，还见到了几个街头画家和即兴舞蹈家，也见到了不少演奏演唱，可惜都是组织好的舞台表演型的，远不如西雅图公众集市里的街头音乐家的弹唱来得亲切。

走到一个耳环首饰铺前，我突然发现里面有一架竖琴。好奇地问女主人，怎么会有一架竖琴在这里。她笑着说，琴是她的。我顿时兴奋了，想请她演奏一曲。可是，因为街上奏乐的大音箱太响，没法弹。她指着摊位上出售的音乐带说，这些是她的演奏。旁边有耳机，我听了几

首。演奏得非常好，音乐也很动听。我立即买了一盒。然后，我问她是不是爱尔兰人。她很惊讶我怎么会知道。我对她说，是她的音乐和爱尔兰式样的竖琴告诉我的。

在与竖琴的主人辛迪的交谈中知道，她是来自爱尔兰的移民。移居美国之前，辛迪和丈夫都是专业剧团的音乐家，女儿也唱得一手好歌。与众多的移民一样，来美国是寻求他们的梦。辛迪说，这块新大陆的确给予了他们一家新生活，但是，这个新生活是以得到什么就必定会失去什么的道理组成的。辛迪不能再在音乐会舞台上演奏竖琴，但又不能没有竖琴来陪伴她的生活。像现在这样小摊经营之余还有机会弹奏音乐是目前唯一的选择。但是辛迪没有抱怨生活的艰难，她从不后悔自己的选择。我突然有一种认识，觉得富裕豪华的生活固然荣耀，但不是美的。美的生活似乎是由那么一点点苦涩、顽强和带有希望的满足所构成的。爱尔兰音乐之所以优美就是因为它的音符所述说的话语中总有些忧伤，这种忧伤是不会让你落泪的，可是，很是缠绕着人心和很难让你不去想它。因为每一首曲子叙述的都是一个故事。比如，电影《泰坦尼克号》主题歌《我的心永无止境》就是爱尔兰风格的音乐，风笛旋律的前奏给予听众的就是那种优美加哀怨的感受，留给人们的是那永恒的故事。辛迪的竖琴音带也是同样

的，她的音乐叙说就是千百万人生故事中的一个。

斯蒂文的情绪

离开市中心后，我来到了马斯所说的街头乐手聚集的湖边。当时见到的情形，说实话，我是有一点害怕的。周围有许多人，都是黑人。多年来的新闻教育、小道教育都给人们留下黑人区是危险的印象。然而，我想，不好的人不至于有那么多，再说，我的运气一直不错，加上那一点点敢于冒险的勇敢，所以，就决定既来之则安之。果然，我听到了一阵阵鼓点。随着鼓声，来到了一群人聚集奏乐的地方。他们见来了一个亚洲人，看我的眼光是疑问式的。

其中一位问："你从哪里来"；

我答："西雅图"；

问："来干什么？"；

答："想听听你们的演奏"；

问："谁叫你来的？"；

答："马斯。几小时前，我在校园附近的公园里遇到弹 Mbira 的马斯，他叫我来这里听你们演奏。还说，在这里会遇上朋友。"

马斯的名字犹如杨子荣在座山雕前所回答的暗号"防

冷涂的蜡”那样，顿时，气氛变得温和了。另外一个小伙子又问：“你是日本人吗？”答：“中国人”。第一个问我话的人立刻高兴地对我说：“嗨！我叫斯蒂文，我们还都以为你是日本人”。在美国，我常被别人误认为日本人、韩国人。我问：“为什么？”他说：“因为你的尼康照相机”。日本人有两大特点，这我是知道的，一是个子不高，二是喜欢到处乱照相。这两点我都符合。所以，难怪给他们这样的印象。斯蒂文请我在他旁边坐下，对我说，他们不喜欢日本人而喜欢中国人，特别是中国的气功和中药，太绝了。然后，他开始滔滔不绝地告诉我他是怎样在中国城里跟师傅学气功，草药是怎样治好美国医生治不了的病的。一边和斯蒂文聊天，一边看着鼓手们奏乐。一共有四架鼓和一个小小的打击乐器。没有乐谱，没有一曲一曲之间的间隔。但是，节奏复杂、音型不一、配合默契。其中的两位是后来的，但是他们在加入的时候，音乐没有停止，没有人告诉说奏什么，就这样参与了。斯蒂文说，只要天气好，这些人几乎天天来，大家不为什么，也没有很多的话，相互轮流演奏，奏者是听者，听者也是奏者。一组人，有时多有时少，心照不宣，鼓点不断，乐声变成了沟通感情的语言。我问：“这样的鼓点、这样的节奏对你们来说意味着什么？”斯蒂文突然提高了嗓子，激

动地说："We are Africans(我们是非洲人)！这是我们的生活方式。我们贫穷，但是我们有节奏、有音乐、有文化、有信仰。美国白人有什么？凭什么他们掌握国家大权？We hate them(我们恨他们)。"他转向我继续说："因为你是中国人，我们是朋友。不然没有人能容许你来参加我们的奏乐。白人？还想拍照？No way!（没门儿)"。

我在那里逗留了很久。边听着鼓声，边想着两个问题。一方面，黑人这民族真好像是人人的静脉里都流着音乐的血液。没有多少人去舞蹈学校或音乐学院读书，但是几乎人人会舞蹈会奏鼓。音乐对他们来说，重要的不是职业，而是生活和生命。下一代在这样的鼓点和乐声中长大，传统和历史也是在这样的聚集交流中继续的。另一方面，美国黑、白人之间的矛盾真是无处不在。这中间，黑人受种族歧视当然有，如洛杉矶警察殴打黑人是著名的一例。那么，种族偏激有没有呢？我觉得也是有的。这样的种族偏激已经上升为狭隘的种族情绪。前超级美式足球明星O.J.辛普森的杀妻案便是如此。在这个案例中，有罪与无罪不是一个谁为凶手的问题，案例裁决的胜负实质上已经演变为两种肤色之间的战争。我亲耳听到一位黑人朋友说："He did, but he is not guilty"。意思是说，"他是做了这件事，但他是无罪的。"这不是某一个人的话语，而

是同一种肤色人的呼声。在这个呼声里，没有了逻辑，没有了理智，也没有了罪与无罪，而是一个群体的人格的怨恨、种族的怨恨、历史的怨恨和文化的怨恨。斯蒂文的情绪不也就是宣泄和呼应了这种“呼声”和“怨恨”？！

天色开始暗黑了。我起身向大家致谢和告别。斯蒂文说，这一带不安全，他送我到停车的地方。马斯说得一点不错，真是应该来这里，也真的在这里遇上了朋友。

音乐的态度

次日，我在前往俄亥俄州的途中经过密歇根州，特地去了位于安阿伯的密歇根大学。这是我第四次来这所名校。每次来都有特别的意义。这次来，除了见一见在密歇根大学教音乐学的一位美国朋友，主要就是想采访一些校园里的街头音乐活动。前几次我见到过一些学生在校园街头上演奏，可是，当时并没有在意。据说，在课后的傍晚和周末是学生上街歌唱和演奏的主要时间。到安阿伯的那天正好是星期五周末，而且也已经是接近傍晚。我先来到校园的街道上。不久，就遇到三个学生在一家小咖啡馆前面敲鼓和演唱。等他们歇息时，我就和他们聊了一会儿。三个学生分别是物理系、英国文学专业和计算机系的。他们喜欢音乐，但是没有接受也不愿意接受正规音乐训练。

那位女学生叫爱米，她说，从小母亲让她和妹妹学钢琴。爱米喜欢音乐，但不喜欢练琴。她的理由是，一套又一套的练习曲和规则把人热爱音乐的热情都练没有了。她妹妹就是一个例子。爱米没有继续深造钢琴，但是她依然热爱音乐。学习、交友和音乐是她目前最快乐的事。这三位学生几乎每周来小咖啡馆前面敲鼓和演唱，店主并不给他们报酬，他们也不向客人收钱，为的只是助兴和自我开心。学生的确是一个特殊的社会阶层，也是人生的一个特殊阶段，他们单纯，较少有功利性，对生活总是那样有信心、热情和朝气。从业余在街头演奏演唱也能体现这一点。

相比之下，社会化了的成年人就不一样了。在校园里，我看见一组由学校职工组成的乐队正在排练的休息中。听旁边的学生介绍，这些乐手的水平不错，但是他们从不“义务劳动”，也就是说，只在收费的有组织的校园中或街道上演奏。不过，想想也没有什么不对。在美国，流行一句话：“没有白吃的午餐”。意思是说，凡事都有“报酬”，或金钱物质的，或友谊心理的，或义务道德道义的，也就是说，这种“报酬”要么是这，要么是那，总是有目的性的。我在最近写的一篇《音乐中的文化和文化中的音乐》文章中提到，音乐的内容和形式在许多场合中都具有比较明确的社会性，音乐行为自身对接受该行为的

对象也具有很明确的针对性，也就是音乐表演者与听众的直接或非直接的关系。因此，每一次音乐行为的目的也是非常明确的。例如，宗教意义的：星期天教堂里的唱诗班；礼仪意义的：演奏国歌的所有场合；审美欣赏意义的：沙龙或音乐厅音乐会；情绪宣泄意义的：广场舞台上的摇滚乐；经济意义的：各种赈灾义演；人道主义意义的："世界艾滋病日"音乐会等。那么，密歇根大学校园职工乐队演奏就是属于纯粹经济意义的。

音乐，哪怕是街头形式的音乐，还真的是复杂。一样的吉他，一样的音符，也许是一样的表演形式，可是，其所具有的功能作用，从中所蕴涵的东西却是很不一样。

6月1日，我如期赶到了在美国的另一个母校肯特大学。我将和乐队一起排练，然后领队去泰国演出一个月。在肯特大学乐队排练期间，我常常去一个地方，就是Border & Music书店。Border & Music是美国很大的书籍和音乐唱片合一的连锁店，也是我经常光顾的地方。书店的书都是开放的，旁边还有一个很好的咖啡厅，供客人看书、交谈和休息。所以，书店像一个图书馆，任你享受。每次进去总是有一种兴奋的心情，也总是高高兴兴地出来。我的许多英文书籍大多是在那里买的，不仅因为喜欢这些书，重要的是他们是打二三折出售的。另外，我常在

那里翻阅摄影书籍和画报，一看就忘了时间。可是我从不在里面读书，因为店里总有音乐。音乐和书是我最喜欢的东西，可是它们不能同时出现。一旦必须同时在一起，就像是“有你没我有我没你”似的“势不两立”。前面我说过，我不能一心两用，对哪一方都很重感情。一般的Border & Music是放唱片的，有一家却是别开生面，几乎每天都有一个吉他手在弹奏。弹的全是好听的古典作品，与书店的气氛非常融洽。客人就在一旁看书或喝咖啡或轻声交谈。据店员说，是书店请来的，几乎没有报酬，他的收入是客人们的小费。但是，乐手愿意。乐手曾说，他喜欢弹琴，在家里弹给自己听，还不如来这里和大家分享。我喜欢这种开放式的、类似“沙龙”风格的场景，很有情调。这样的演奏是在室内而不是在街头，但是，它的非盈利性和街头演奏是相似的。在这里，有没有屋顶，不那么重要，重要的是艺术家或艺人表演的性质，以及他们和听众之间的关系。

从泰国回到俄亥俄州已经是七月中旬了。我继续往东走，到了波士顿。和一位居住在波士顿的老朋友重游了哈佛大学和麻省理工学院后，乘地铁去城里。在一个地铁站里，听到了手风琴声。我们朝着声音走去，看到的是一个手风琴手在演奏苏联歌曲《红莓花儿开》。听这音乐和看

他那样子猜想他可能是俄罗斯人，一问果然是。我问他平常都演奏些什么曲子。他说大多为那些出名的俄罗斯歌曲。例如《莫斯科郊外的夜晚》、《红莓花儿开》、《伏尔加船夫曲》、《静静的海洋》、《喀秋莎》等。这些脍炙人口的歌，对于我们20世纪60年代以前出生的中国大陆人来说，都非常熟悉，大概没有人不会唱这些歌曲的。这个俄罗斯音乐家叫尼古拉，前苏联瓦解后移民来了美国。他另外还有一份兼职工作，来地铁拉琴为家里的开支增加一些补贴。我又问，作为一个外国人，他怎样来为美国人选择音乐呢？换一句话说，只有当他的演奏受人喜爱时，过路听众才会给钱。那么，他怎么知道美国人喜欢什么样的曲子呢？尼古拉说，他见机行事。一般，有地位的老年人喜欢欧洲古典音乐，有修养和文化的中年人会爱听俄罗斯歌曲，年轻人愿意听最时髦的流行歌和节奏性强的音乐，妇女会被伤感的旋律留步，小孩听了动画片插曲会让母亲给小费，最没有感觉的是衣冠楚楚的商人。这真是尼古拉的特长——良好的判断能力增添了他的演奏收入。而且，从他的简单分析，我们也看到了社会各阶层人士对音乐的态度。

尊重的自觉

几天后，我去了纽约。纽约是美国金融商业和观光旅

游的中心。从城市中心街面上看，到处都是高楼大厦，一个个集团、财团的形象，而街道之下的地铁里，却活动着各式各样的民间音乐。纽约是美国街头音乐家的大本营，以下只是一些具有代表性的场面。



街头音乐对于纽约人来说是他们日常生活中所见的内容之一。每天的上下班，每天的进出地铁站，处处可见街头音乐演奏。除了旅游者，很少有生活在那里的人专门停留下来听音乐的。从图片上可以看到，没有人围观，因为街头音乐、地铁运行和乘车人群是一个整体，谁都缺不了谁。不然，就成不了纽约地铁文化了。正因

为它们是一个整体，投钱、给小费是自然的。我问旁边的一个乘车客：“先生，您给过街头音乐家钱吗？”“喔，当然！他们为我们服务，为乏味的地铁增添了快乐，我们自然要给劳动者报酬。虽然不多给，因为这仅仅是态度和心意。”事情就是那么简单。美国人对“尊重”二字的认识就是这样自觉的。

勿以成败论英雄

在纽约地铁里，我还看到了另外一些我们中国读者会更关心的场面。一天，我到哥伦比亚大学去，在那个地铁站下来。一下车就听到一个让我惊奇的音乐声。三步并成两步地上前去一看，果然是我们的同胞在演奏扬琴。忘了当时演奏的是什么曲子，我记得自己很激动。以前，有关我们大陆的音乐家在纽约生活的情况听到过不少。其中一个内容就是据说有一些我熟悉的人或同事、同学在地铁演奏。所以，很希望能亲眼了解一些情况。那天竟然遇上了。虽然不是熟人，但是，的确看到了同胞在地铁里演奏。于是就上前去交谈，问问同胞对在地铁里演奏的感觉和对这样的美国生活的感受。这位同胞很爽快，他说：“我觉得很好。原来是有过面子问题，因为在国内时我是专业剧团的演员，是艺术家，很有社会地位，现在要来美

国街头和地铁卖艺，放不下面子。后来由于要生活，逼着自己来演奏。其实远不是我们在国内想象的那样。美国的哲学就是要劳动，要自食其力。幸福发财和潦倒贫困都在于你自己。《国际歌》说‘从来没有什么救世主，全靠我们自己’说的是对的。美国人很尊重我，也喜欢听我的演奏。他们喜欢听东方异国情调的音乐。所以收入不错。”我很感谢他的这些话，问是否可以将他的真实姓名写进文章里，他犹豫地说：“在美国没什么，因为大家都了解这里。但是，在国内就不一样了。国内的家人、亲戚和朋友们不了解美国，对许多事是不能理解的。我不想让他们因为误解而担心。”我绝对尊重他的意思。为了避免带给别人不必要的麻烦，在征得同意后，我只拍了其背影。

另一次，我在地铁里听到有人吹奏《泰坦尼克号》影片的插曲音乐。可是，听起来很特别，像是中国笛子在吹。走近了一看，真的是。由于影片的主题歌《我的心永无止境》在美国很流行，当时很多等地铁的旅客在认真听这个中国小伙子用中国笛子来演奏这首曲子。考虑到人多，也不一定每一个人都愿意被采访，所以就从背后拍了张照片。离开那里的几分钟后，前方突然传来一个令人惊异的歌声，听到这歌声时，我有好几秒钟没有反应过来。我在想，我是在中国还是美国？因为这歌声是用中文唱的

《跑马溜溜的山上》。一个训练有素的男高音，弹奏着电子琴，看着1234的简谱，洪亮地唱着这首中国歌。我有点激动，也有点伤感。激动的是在纽约地铁里竟然听到亲切的家乡的歌，伤感的是好像美国人不能欣赏中国歌，更不懂歌里中文表达的爱情内容。不过，我对歌手的自信和勇气很佩服。一个异乡者，要大胆地在这繁华热闹的世界中心城市里，以家乡的语言独自放声高唱家乡的歌是要一些力量的。因为他不是在纽约大都会的舞台上，而是在地铁里，这样的胆量和勇气是生活磨练出来的，是对人生有了另一种认识程度的。我也曾是天涯游子，能够了解到眼前的歌唱者的自信是走过了一条怎样的路而换来的。由于文化背景的不同，社会条件的不同，中国音乐家在美国街头的艺术活动和美国乐手在自己国土上的街头从艺，是有着很大差别的。前者在心理、能力等方面都要比后者付出多得多的努力。在国内的朋友不了解美国，对街头从艺有偏见是可以理解的。但是，如果在美国的一些中国人却也对自己的同胞的街头从艺有偏见，这就不应该了。大家都知道，不能以成败论英雄。那么，更不能以职业或金钱论人格了。前面一系列的街头音乐家的故事都说明这个道理。

彼特的故事

最后，我还想给读者讲一个我的朋友彼特的故事。彼特是我在肯特大学读书时的邻居，可是，起初我们只是见面说声“Hi”，没有来往，所以我一直都不知道彼特是一个音乐家。有一天，我的车钥匙和房间钥匙锁在车里，拿不出来了，彼特正好在停车场修他的车。彼特就主动来帮我，折腾了好半天，才解决问题，就这样我们熟悉了。

我们的交谈是从他的车开始的。他只花了一百元买了这辆车。别以为美国车子真那么便宜。彼特买下时，这辆车是报废了的。因为彼特是一个机械师，在大学读的是机械专业，是修车好手。这辆有个性的面包车是在他的手中起死回生、重新装扮的。从他的车子、他的打扮，以及平时对他的印象，不觉得他是受过高等教育的白领阶层之士。所以，我小心地问他从事什么职业。彼特说在餐厅做零工。我有点不理解。他说，说来话长。我建议上楼去，请他喝啤酒。我拿着啤酒，一进他的房间，一下被他的吉他、谱架、唱片和房间里特殊的布置惊愕了：我竟然没有发现，看上去邋遢的彼特是一个生活在如此富有情调和充满想象空间里的艺术家。非常腼腆的彼特喝了啤酒后，开始讲他的故事。他大学毕业后，去了底特律——汽车工业

城，有一份像样收入的工作。

不久，就和一位比他年长的女子结了婚。由于年龄的差别，更由于彼特将所有业余时间都用于学习和演奏音乐，精力不在公司工作上，一直得不到加薪，两年后，婚姻离异。彼特在纽约生活过，还去过新泽西，半年前来到了这里，加入一个朋友的乐队。凭他的技术，找一个好收入的工作很容易，但是，他不愿意，因为全日制的工作让他没有时间练琴、练唱和作曲。他目前经济有点拮据，所以只能开几乎天天要修而且时时会死的车。他很喜欢这把吉他，但是眼下付不了六百元买下来，只能先付五十元的押金借用，慢慢酬资来付余款。我听了有点难过，说可以借钱给他。彼特说，谢谢，他从不向别人借钱。我建议他去修车行工作一段时间，因为这工作很赚钱。他说，修车行需要固定工作时间，他常要外出演出，这样没有规律的生活会影响修车行的经营。所以，他现在为了保证能演奏音乐，就找一些时间灵活的餐厅工作，只要不饿肚子就行了。他在街头演奏，在酒吧演奏，也在为艾滋病募捐义演中演奏。靠这样的生活方式支持着他对音乐的热爱。我要求他演奏一曲。彼特弹着琴，演唱了一首他作词作曲的歌。这首歌是献给他的女朋友，一位非常贤惠美丽的中学教师的。最后，我问，他对自己的生活方式是怎么想的。

彼特轻声地回答说：“我想为自己生活。钱财都不是我自己的东西，只有我的感情和音乐才是真正属于我的。对人生没有特别高的要求。只希望，有一天我离开人世，别人说，彼特是个好人。”

当时听了彼特这番话，以后想起这番话，现在给读者复述他的这番话，我一直是很感动的。人的内心世界是不能用外表、地位和金钱财物来判断的。谁会想到，开着这么辆“玩世不恭”样式之车的主人是一位对精神和人格有如此境界的流浪音乐家。相比一下，我们一部分的“中华



精英”丢弃精神、丢弃事业、丢弃人格、丢弃爱情甚至家庭，更是丢弃国家和国籍，去美国冠冕堂皇一辈子“淘金”，羞愧兮！

记得刚到美国的那年，一位朋友对我说，中国人没有信仰。我听后震动很大。对于缺少信仰的民族来说，“没有信仰”是一个听上去没有感情色彩的中性词。但是，事实上其所指的内容实在是太沉重了。在我看来，不少同胞们所加入的这个教会或那个主义，都不是信仰。信仰是没有功利的，不是做给别人看的，不是祈求天上掉下来一个百万元六合彩的，也不是以信仰作借口来逃避什么的，而是内省的，自尊自爱的，有朴素心怀和高贵品格的，而且又是以平平常常的言语和行动表现出来的。这就是为什么我一直惦念彼特，也就是为什么我会给读者讲他的故事。

海伦的故事

以街头音乐家为主题的故事就暂且讲到这里。但是，事实上，我所看到、听到的远不止告诉读者们的这些。一方面是内容要多得多，另一方面我的感受也要复杂得多，有些是很难以文字来表达的。也许可以这样理解，不亲眼目睹、亲耳聆听这一切，你感受不会有那么复杂，以至于无法来表达它。人类为什么会有音乐？简单地说，就是因

为“言之不足而咏之”；言咏不尽时，便“手之舞之，足之蹈之”；手足舞之、歌之咏之依然无措时，便有了我们现在所说的音乐之器。用乐器这一更抽象的“语言”来叙述日常语言所不能表达的那种“言语”。那就是因为人心复杂、人的感情复杂、人的思想更复杂，语言有时真的是没有了能力。

离开纽约后，我继续着“感受文化旅程”。去了许多地方，如华盛顿市、美国最东南端的迈阿密、新奥尔良——爵士乐的故乡、洛杉矶等。一路上，我一直在回想着那些街头艺术和艺人留给我的感受。

人是很奇怪的。当他没法了解一件事时，会觉得遗憾；然而，当他了解得比较多之后，会觉得更是感慨。就像街头音乐，它从来没有被人认真注意过。或者心情好时的游客把它作为“景观”，或者不少世人将其看做是“乞讨”行为，除此之外，没有更多的认识了。即使在美国，也从未有过谁来认真地看待过这个有意义的社会和文化现象。人们只注意那些“精英文化”或“古典艺术”，但对这“文化”或“艺术”背后的“土壤”和“营养”却是视而不见的。所以，我说是“感慨”。其实，我们现在的古典音乐有许多是受益于街头音乐的。海顿自己就说，他早年常常与街头的音乐家们一起在街道或广场奏乐，这样的经

历给他后来的创作带来了无穷的音乐源泉。今天被看做是古典音乐的爵士，在当年也只不过是黑人街头的奏乐。它的发展和动力造就了格什温这样的大师，爵士的魅力开创了新一代的古典风格。它们的根在哪里？就在像我们感受到的这些民间、街头的艺术土壤里。



人们，当然包括我自己，对周围生活中“小事”的不在意，常常会使我想起曾经学过的课文。那是我在国内读研究生时学的英语课本《核心英语》中的一篇，作者是一个盲人小姑娘海伦。题目不记得了，句子也不记得了，但

内容永远不会忘。大致意思是，海伦双目失明，但她每天独自用耳来聆听窗外的鸟语和一切，用手来触摸门外的树丛花叶和一切。她什么也看不见，可是她用她的心来想象这世界，想象着人生中的故事和情节，以感激的心情来感受着母亲给予她的生命。她觉得能听到的每一个声音，能触摸到的每一件物品，对她来说都是那样的珍贵。她的生理感觉世界是那样的有限狭小，但是她的内心感觉世界是那样的博大丰富。她说，听说眼睛明亮的人不珍惜自己的完好的视觉，对身边和周围的事竟然视而不见。这样是多么对不起自己、对不起人生、对不起这美好的大千世界。

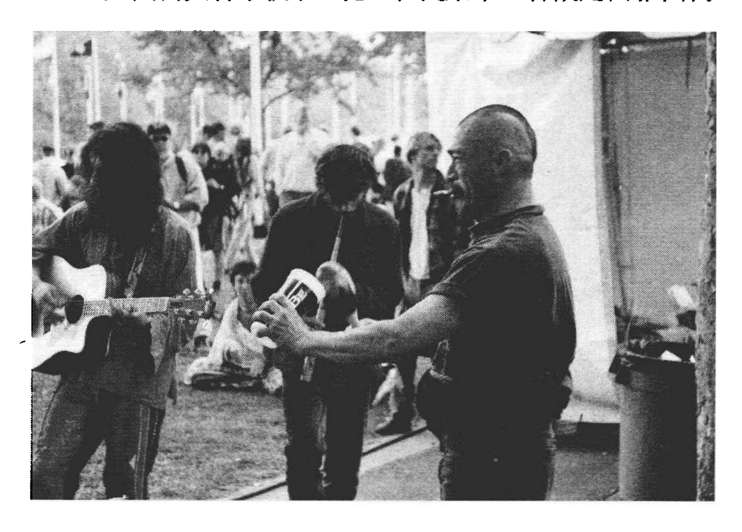
我想，读者和我一样，对海伦的这番心语的感触一定会很深的。

音乐文化的终极关怀

舞台需要真挚和友善

音乐文化的终极关怀是人文精神的诉求。我在美国街头音乐叙事中一直将此作为基点，把街头音乐活动视为一种文化存在方式，透过对这种存在方式角度的探究来理解其背后的社会和文化所反映的人文特征。

“美国街头音乐叙事”把“农民集市”看做是西雅图街



头音乐的大舞台，在这个舞台上上演着各种不同节目，出现了各种不同角色，呈现了各种不同的文化。尽管美国西雅图以其“波音”和“微软”在世界上树立了现代化的形象，但是“农民集市”的标题依旧保留下来，这就是美国文化中坦荡、朴实精神的体现，这也是西雅图街头音乐活动传统的最好见证。“农民集市”壁画就像那些西雅图街头音乐家们的“如是说”：“这里是我们街头音乐的起源，这里是我们街头音乐的土壤，这里是我们街头音乐的生活。”

这个大舞台是需要秩序的，这个秩序规定了节目的前后上下，有了这个秩序整个舞台才会井井有条，才会让舞台运作正常进行。有了秩序，街头音乐才会在这块“土壤”里不断成长。这种秩序就是“公众集市中心”里街头艺人间的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。从《街头音乐》叙事的故事中可以看到，虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、街头音乐、街头生活有着全然不一的理解，但是，他们却把自己看做是街头音乐活动这个社会现象中的一份子。他们的默契不是法定的，也不是通过集体讨论规定的，而只是个人与个人之间的心照不宣，“公众集市中心”的街头音乐家们以个人之间的“感

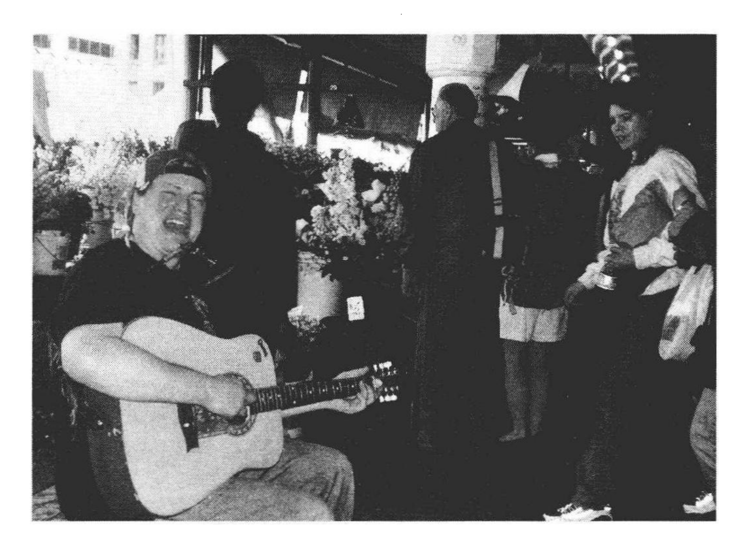
情”默契通过有规律换班的“理性”手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能，这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动在这个大舞台上的秩序。

把“公众集市”比喻为上演街头音乐节目的舞台，这是因为那里的情形与戏剧表演的舞台有着极为相似的性质。舞台是用来交流的，交流的对象无疑是街头乐手和集市中的行人，通过音乐的媒介，在演奏(唱)与聆听的过程中，相互之间的感情有了呼应、思想有了交流。舞台是一个特定的空间，虽然这个空间不同于真正的戏剧舞台，演员需要有幻觉的舞台空间，而街头音乐活动的舞台空间是非幻觉性的，因为乐手和观众都是真实的角色，表演活动是真实的生活场景。那么，这个舞台的空间性质在哪里呢？一是在表演者和观赏者自己的心里，音乐使得表演者和观赏者都在其自身的心里构建起特定的感情和文化空间，在各自的空间范围里，他们通过正在进行的音乐来连接自己的生活；另一空间是在表演者与欣赏者之间，演奏的作品越是动听悦耳，演奏的水平越是出色高超，演奏的内容越是熟悉、易于接受，这个空间也就越是融洽、亲切。要获得这样的舞台空间，势必涉及舞台的感情问题，因为这是一个真实的生活场景，所以这个舞台的感情并非

是虚构和假设的，当然不需要用演技来培养感情和控制。街头音乐的舞台感情要的就是真挚和友善，那里没有虚假，也没有约定。也许这样的舞台感情对于过路的行人和观众来说可能是瞬间即逝的，但是乐手们必须具有持久性。舞台的存在就是依靠着这种真挚和友善。

街头音乐活动需要环境

时间是舞台的另一个重要特征，由于街头音乐活动的特性，它的舞台时间具有几个方面的内容，一是音乐表演的阶段性和连续性，另一是观众的阶段性和连续性，这两者的时间概念并不是统一或同步的，再一方面就是双方的心理时间。这三方面的时间都不可能是自然的时间顺序，由于观众的往返流动性质，这里的舞台时间也许是交叉、间断、倒装、插入，也可能是蒙太奇式的。舞台有时间，时间必定有流动或停顿。音乐的流动、时间的流动、观众的流动是保证舞台存在的前提，所以，这个特殊舞台中的停顿不同于戏剧表演。戏剧表演中的场间落幕的“打句点”是一个戏剧结构的必要部分，观众在这“句点”停顿中间得到呼吸、思想和回味，而街头音乐舞台不一样，虽然大的时间概念中的舞台和观众总是存在，但是曲子与曲子的“句点”意味着“散场”，音乐停顿了，观众也就离



去。于是，舞台节奏成为了非常重要的因素。掌握好舞台节奏是街头乐手成功表演的关键之一。对于乐手自己来说，他自身能够掌握的节奏表现在曲目内容、风格和次序的安排，以及观察观众流程的密度、速度的能力，合理的快慢、紧缓的舞台节奏非常有利于吸引观众、留住行人。大量的考察实践表明，对于观众吸引力最大的那些乐手，往往是对他的舞台有着认真仔细安排的乐手们，舞台中的音乐节奏、演奏节奏、间隙节奏、观众节奏，以及心理和感情节奏的因素是他们特别关注的。以上几方面的因素构成了街头音乐活动舞台的特定环境。

洁丝卡现象

舞台有了，舞台的秩序也有了，接下来的就是舞台上表演的节目了。在大舞台的秩序中，上演着各种不同和多样的节目，“叙事”中所选择的每一出节目都具有“典型”性。大学生洁丝卡并不是美国的精英，她学习音乐也不是为了将来的职业，但是她的形象和单纯的想法却代表了一代社会和文化的群体。他们的生活准则是通过体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。他们也需要车子、房子和金钱，但是他们用自己最辉煌的年华来追求的却是人的社会价值、文化品位、精神境界。

如果说洁丝卡现象具有一定的普遍性和群体意义，那么另一个街头音乐乐手大胡子安迪则是独特的个例。安迪在早年音乐理想中的浪漫主义与现实生活中不相符合时，他转变了自己的观念，转为从事计算机职业。就像西方早年启蒙主义者那样，科学是文明的根本出路。之后，安迪的认识又有了转变，他理解到科学只是推动社会进步、提高社会文明的手段，绝不是目的，进而安迪转向攻读人类学博士学位。他认为，人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解。这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的

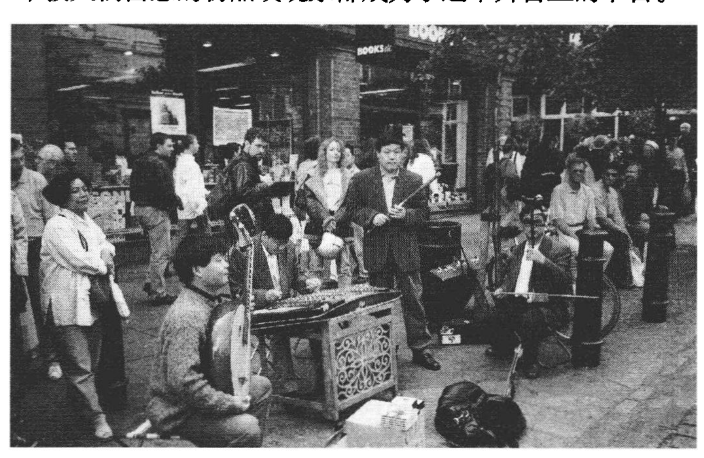
是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。感情的浪漫走向理智的现实，由艺术的激情上升为科学的理性，然后又从规范的数理转向宽宏的人文，由程序化的“机械唯物主义”式的设计上升为对人、对社会、对文化的理解。安迪的感情和理智的转化似乎是近两百年来世界人文思想的一个缩影。我一直在思索其非常有意思的经历，也许他还会从对人类的抒情认识走向对宇宙的哲理思索，这样他是不是从感性的混沌走向了理性的清澈？他还会从“清澈”返回“混沌”吗？在许多中国文化大家中有过不少类似的例子，从科学家转变为思想家，然后又从思想家转变为宗教的信奉者。不管是皈依基督，还是信奉释迦牟尼，宗教都成了他们的终极关怀。也许安迪也会走上这样一条道路，更或许他觉得中国的禅宗才是人生最终出路。

“公众集市”的一个侧面

有舞台就有观众，“公众集市”舞台前的观众就是那里的游客，前去欣赏街头音乐的人们对演唱报以赞赏鼓励，而且他们中的许多人会主动给予小费作报酬。这是一种良性化的循环，经济的作用、人格的尊重、文化的传播在那个大舞台周围发生和发展。也因此，街头音乐活动在西雅图人的生活中成为了一种很特别的内容，“公众集

市”中心也成了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。

舞台上的节目是多种多样的，演员根据自己的才能、传统、风格、爱好，以及自己的理解来表现音乐。因为那里是一个舞台，舞台为所从事的活动规定了场景和内容。人们常说，什么东西在艺术家手中或眼里都是“艺术品”。我们这里的舞台也具有相似的意思。在舞台之外不是道具的东西，在舞台上就成为了节目的主要内容。“公众集市”中的舞台就像是美国这个国家的一个侧面，它是那样的丰富和自由，每一个人都可以成为这个舞台上的角色，任何东西都会在这个舞台上发挥它的个性，从而许多不被人们留意的物品或现象都成为了这个舞台上的节目。



居住在西雅图的街头乐手，或者不是西雅图的居民，而是路经这里的街头音乐家们，他们各自前来参加这里的舞台演出的目的是不一样的。有的是他们的生活内容，或者说街头演奏是他们生活的经济来源之一，有的是为了增添一些生活经历，有一些只是为了生活的乐趣，没有特别的目的，还有一些他们的目的是一种形式和内容融为一体的情形。黑人无伴奏五重唱组就是这样的现象，音乐、宗教以及他们的周末是一个整体。别人的礼拜是在教堂，而他们的礼拜是在街头进行的。别人的祈祷为了自我，而他们的颂扬基督是与大家分享的。对这个“无伴奏五重唱组”来说，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们的礼拜堂就是在“公众集市”咖啡馆前的街道上，那里也就成了大舞台中间的小舞台，于是，他们的观众也是他们的“姐妹”和

“兄弟”，观众和演员都在分享同样的音乐和同一个上帝。

舞台呼唤公平

这个大舞台是非常公平的，这里没有行业的偏见，没有性别的偏见，没有年龄的偏见，也没有种族肤色的偏见。只要你愿意，人人都可以前来表演，人人都会得到一份尊重。一些千里迢迢前来大舞台献艺的乐手，不是为了金钱、不是为了兴趣、不是为了经历，也不是为了信仰，而是为了一个愿望的实践、一个民族传统的继续。《街头音乐》论及到娜拉和她的全家从爱尔兰移民来到美国这个美好的国家，她们愿意和大家分享那些动听的旋律。她也想让孩子们认识到，外公教的音乐是她们的骄傲，因为前来观看的观众都称她们为“音乐家”，这就是她们的外公所期待的。小小街头音乐家母亲的这段话非常质朴，但让我们看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

整个“公众集市中心”是一个大舞台，每一处的表演是一个小舞台。在各个不同的小舞台上上演着不同的节目。印第安人的“安第斯”音乐是那些小舞台里最具有象征意味的表演。他们把音乐看做是一个集体的作品，反过

来，整个社会就像一首音乐，音乐的完成必须以每一个人的参与、配合和努力来达到它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐需要非常高的音乐能力和演奏技术才行，可是，印第安人对音乐活动的观念主要又是社会性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。从而形成了音乐技术与社会理念之间的矛盾。在这样的情形下，印第安人注重的人的参与，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。所以，他们的演奏成为了具有社会学意义的现象。

“安第斯”音乐的社会学意义不只限于他们的小舞台，它的象征其实也体现了整个“公众集市中心”大舞台的精神。只有音乐学和社会学的和谐、融洽的人文精神，这个舞台才能够运作自然，街头音乐也才能够在那里不断发展，也才能够作为一种西雅图特有的文化长久保持下去。

以上所讨论的种种现象和问题，实质上涉及的是一个美国文化中的关键问题，即“平等和自由”。在美国，平等和自由是实现自我价值的基本保障，竞争是实现个人价值的根本途径。美国人的价值观念中，机会均等和个人自由是每个社会成员完成自我实现的基本保障。离开了这两个原则，人本主义只能是一种空想。美国这片新大陆没有

封建传统。逃避各种压迫势力来到这里的早期移民很容易播下平等、自由思想的种子。以后各个历史时期的移民也把平等和自由作为共同寻求的目标。美国三百余年的历史就是不断对平等、自由重新界定的过程。

诉求人文关怀

早期新教徒的劳动价值观，后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。人们希望通过自己的奋斗和物质上的成果来得到上帝对自己的认可和恩典。这种新教徒观念激发了美国人的奋斗精神和努力创造物质财富的积极性，在客观上起到了促进经济发展的作用。美国人物质至上的观念形成了一种典型的美国独有的实用主义哲学，他们关心实用价值，重视实际行动。这种重视物质利益、追求效用的实用主义就是将获得实际效果作为追求的最高目标，把实际效果作为唯一有价值的真理。虽然实用主义不关心对普遍绝对真理的探讨，但是由于它崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国经济的发展带来了非常积极的影响。美国人的实用主义不仅体现在经济获利上，在政治和社会生活中同样体现了它积极有效的方面。因为它讲求实际，美国人往往在政治上所提倡的原则在执行时却会根据当时的形势放弃原则。美国历

史上的一系列“妥协”就是这种政治态度的表现。例如，美国宪法中的“大妥协”、“1850年大妥协”，以及新保守主义对福利政策的妥协退让等，都反映出美国人重实效轻原则的态度。科学研究的情形也如此，在美国，人们对待科学的态度就像做生意一样，只有那些马上见效的东西才能引起人们的重视，与生产、生活关系密切的自然科学课题总是研究的热门，而高度抽象和纯粹说理的哲学思辨则不是他们所关心的。

事实上，美国人的价值体系中有许多难以相互协调的对立面，其中最突出的也正是自由和平等。理论上说，如果人人都有平等的机会，人人就有了发展的自由，因为机会均等和个人自由是实现自我价值的基本保障。然而在实施过程中，自由和平等却经常表现为一对矛盾。由于各种社会因素的作用，权利和机会的均等并不能真正得以实现，经济和社会地位处于劣势的大多数民众呼吁平等，而既得利益者们则要求自由。由此而产生的分歧、矛盾乃至斗争影响着社会政治、经济、文化生活的方方面面。虽然价值观是社会成员共同追求的目标，然而是否能真正实现还受到各种因素的制约。因此，理想中的“自由和平等”价值观与社会现实之间往往存在着差距，甚至矛盾。例如，在这点上，美国文化中最为持久和突出的悖论集中体

现在所谓法律上个人的自由和平等与事实上对美国黑人的种族歧视之间的矛盾。这样的情形不仅反映在对待黑人身上，对于印第安人，以及其他少数民族都是如此，自由、平等的人本主义理念一直不是他们的现实，而是他们所需要长期追求的社会理想。

作为一个中国人来理解，其"自由和平等"所反映的是一个非常基本的概念，即"尊重"，这样的人文精神也是笔者在街头音乐考察中感受最深的，也是"叙事"所反映的主题内容，我试图通过此例来提倡音乐文化叙事的诉求，即：

学术是人创造的，

学术是人的学术，

学术的重要责任是诉求人文关怀。



辑　四



经济与文化意义中的钢琴历程

任何事物的发展都必须具备两个方面的条件，即主观上的需求和客观上的可能。而且，主观上的需求往往是促使客观条件成为可能的原动力。音乐，一直被认为是“高尚”的艺术活动、人们精神境界的结晶，也因此任何时期都会有人极力地抨击音乐被大众的“浅薄”的口味所亵渎的呼声。然而，事实上从古至今音乐作为人类生活存在方式的内容之一，从来都是一种人们重要的娱乐方式(当然，“伟大之作”除外)。其他不说，在钢琴的历史发展过程中就充分地体现了这样的现象。

两百年前的娱乐方式和现代社会有很大的差别。这种差别不只是体现在娱乐活动的形式上，更主要的是反映在娱乐本身的性质上。弹钢琴是娱乐？既是，又不是。如今社会中的演奏钢琴从根本上说不是娱乐(指的是大众概念中的钢琴活动)，它是一种混合着教育投资、社会“风尚”及经济价值的复杂现象。虽然在这样的活动中非常缺乏智慧、想象和个性，但是它的确成为了巨大的“产业”和



“市场”，也因此推动了钢琴业的不断发展。然而，1800年时期的钢琴却是一件地道的娱乐物品。不同的是，当时钢琴的娱乐活动是一种体现智慧、展示想象和发展个性的手段，人们的生活，确切地说人们的大部分时间就是在这样的“高尚”活动中度过的。虽然说，在此所谓的“人们”也还只是那些贵族公子、小姐或夫人一类，但是他们的音乐趣味、弹奏钢琴的目的依然是大众化和娱乐性的。即使那些被我们称作为伟大的作曲家们也摆脱不了迎合这

种大众娱乐的“庸俗”风尚。

商业化进程中的钢琴

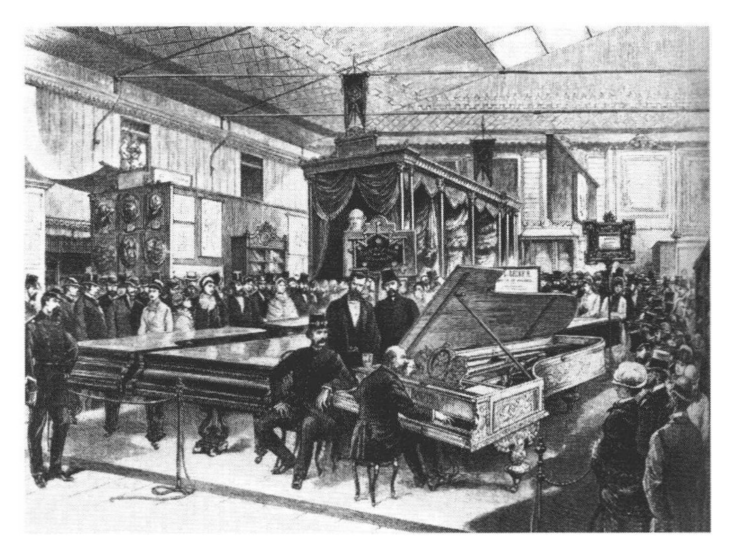
市场商业化成为钢琴发展的根基。这是人类文化艺术的悲哀，还是人类社会经济发展的趋势？孰是孰非，历史当有评判。

个人情感、社会意识的“主观”需求为钢琴市场的“客观”可能打下了坚实的基础。19 世纪，为了适应社会娱乐阶层的需求，钢琴制造业不断升温。这时候，有人设想他能提供比一般销售商和制造商更为方便的服务、更为便宜的产品。1860 年，美国麻省 Wocester 的 Joseph Hale 看准了契机，来到了纽约。他从各家钢琴制造商那里购买了零部件，然后组装成品，贴上一个商标。例如，如果零部件来自 Baldwin，就贴上 Baldwin 的商标。Hale 声称他将以低廉的价格提供中等质量的优良产品，要让钢琴的制造犹如在炉灶上烹饪那般容易。无疑，Hale 的经营理念获得了极大的成功。不到数年，他以低于市场三分之一的价格销售了 720 架钢琴。

在 Hale“低价格”的打击下，不少钢琴制造商和销售商为之深感头痛和焦虑。特别是像 Steinway & Sons 这样的品牌产品，在面对巨大的挑战时曾出现过欲放弃“质量第

一”原则的想法。家族中的长子 Theodore 担心兄弟 William 的压力会太大，写信给他说：“钢琴只是一架钢琴，好一点差一点对于一般人来说没有什么差别。”但是，William 依然坚持质量第一的原则。Hale 的销售方式使得许多销售商改变了传统经营的方法，将“被动”地等待顾客上门的态度转变为“主动”为顾客服务的观念。例如，Kimball 公司的销售者在路边摆起了“摊位”，或者在城镇中举行“促销”活动，并且建立起一套“Kimball System”自己的销售体系。同时，“邮购”销售也开始出现。例如，美国 Sears、Roebuck、Montgomery 等公司将钢琴与其他物品一样进行“邮购”销售。我们在 1896 年的一张货单上看到：立式钢琴为 \$125—\$179、斯特瓦利小提琴 \$5.95、自行车 \$78.95、卧房三件套 \$13.95，而在 1893 年，一架德国钢琴的标价却要 \$470—\$600。

为了促销，更有“娱乐性”的钢琴销售行情出现了。钢琴制造商很清楚，事实上没有多少人是具有音乐天赋的，没有音乐天赋怎么能弹奏钢琴？不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴？绝招产生了。钢琴制造商发明了“自动钢琴”。Gulbransen 打出了一张著名的广告“Easy to Play”，在广告中，一个婴儿趴在地上，用手碰一下踏板，钢琴就自动演奏了。这样一来，“自动钢琴”使得人

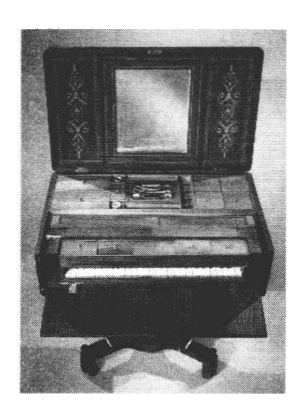


们不必练习就能欣赏钢琴演奏，这个时尚一下传遍了全美国。1909 年，美国钢琴销售达到了历史的巅峰，一年中销售了 365 000 架钢琴，其中“自动钢琴”的销售量占了八分之一。到了 1923 年，年销量 347 414 架钢琴中的约五分之三(205 556 架)为“自动钢琴”。这样的情形充分展示了钢琴从“体现智慧、展示想象和发展个性”的主动状态的“艺术性”活动，急剧地下降为“非人性”的机械化消极娱乐手段。

这是人类文化艺术的悲哀，还是人类社会经济发展的趋势？孰是孰非，历史当有评判。

娱乐化进程中的钢琴

大众娱乐是钢琴发展的最大需求。如此现象向世人敲响了什么是“真正意义上的音乐”的警钟。虽然用“不劳而获”来形容人类的天性似乎有一点过分，但是我们的历史就是一个不断想方设法以最低的成本获得最大利益的过程。音乐上也是如此，不用学习演奏就能够享受到音乐一直是人们的梦想。我们曾提到，钢琴制造商很清楚，事实上没有多少人是具有音乐天赋的，没有音乐天赋怎么能弹奏钢琴？不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴？绝招产生了。这个绝招就是大家已经知道的 player piano(自动钢琴)。



自动钢琴是一件什么样的东西呢？1825 年，一个叫做 Courcel 的人想出了一个“家庭音乐制作”的革命性的点子。他设计了一个类似“机器手”样子的东西，安装在普通钢琴上，那些“机器手”的转动打击在琴键上而“自动”产生音乐，人们给了它一个听上去像希腊语式的美丽名字“Cylindrichord”。由于它良好的功能，一位有名的英国钢

琴家汤姆斯·巴斯比称赞说："Cylindrichord 是一个无与伦比的一流钢琴手的替代者"。这是初期的自动钢琴原理，其实这类设想早在 1801 年就已经有了。不过当时的自动钢琴运作的原理不是后来的录制好的"卷纸筒"，而是参照蒸汽机原理，人们将音符和节奏都按照一定的位置和时间长度设计，利用气体压力(风箱)来控制"机器手"敲击琴键的装置。经过半个多世纪，1863 年，第一架完整的"气动自动钢琴"出现了，而且还注册了专利，可是后来并没有太成功。尽管大西洋两岸都在积极地研制"气动自动钢琴"，但是大众却并不怎么感兴趣。想一想，在家里欣赏钢琴音乐要动用"蒸汽机"(当然不是蒸汽机，开玩笑！)，岂不是太过分了吗？

又过了大约十年，钢琴机械师们用"曲柄"原理，也即类似于我们厨房里的手动绞肉机那样的方式，尝试着给钢琴装上了新的"机器手"敲击琴键的装置。制造商利用风箱功能和录制好的"卷纸筒"来指挥"机器手"敲击琴键。安上这样的装置，不必用手指就可以"演奏"钢琴。这样的钢琴给消费者带来的愉悦是无与伦比的。这种自动钢琴在当时被称作为"player piano"或"pianola"，它没有错音，不需要手指练习，像一位真正的钢琴家那样将音乐控制得完美无缺，从而使得大量的消费者不费吹灰之力

便有了完美的钢琴演奏技术和无限的经典曲目。因此，自动钢琴的“不教自会”成为了当时社会的一种时尚口号。我们从图中的 The Clark Apollo（阿波罗）公司对“Apollo Player Piano”所做的广告词的宣传，可以看到当时“自动钢琴”的时髦：“你有钢琴吗？几乎人人都有钢琴。但是，你会弹奏吗？啊！只会一点点。买一个‘阿波罗’装在你的钢琴上，你能在自己的乐器上，用完美无缺的方式弹奏出所有美妙无比的音乐。你表现感情和心灵，我们提供技术。”

一个小孩能在琴键上任意弹奏各类音乐——歌剧、清唱剧、室内乐或各类伴奏——而且不必有任何音乐知识。

但是，人人皆知，事实上“不教自会”的钢琴演奏是不存在的，就如不用动力的“永动机”不存在那样，对于真正的音乐耳朵来说，“player piano”发出的依然只是机械之声，而不是真正意义上的钢琴音乐，那里没有心灵，没有感情，没有人的气息。

虽然钢琴制造商拼命鼓吹“player piano”是一件“完美无缺”的家庭“音乐家”，但是他们心里还是很清楚这位“钢琴家”没有血肉和灵魂，事先录制好的“卷纸筒”带给消费者的是太没有音乐想象力。制造商又开始动脑筋，设计了具有控制音量、速度的“卷纸筒”。钢琴设计

师们又另辟蹊径发明了双脚气泵，让人们的双手得到解放，让双手能够自由地用来掌控速度和音量等其他装置，即一只脚用来控制风箱，另一只脚控制音量。这样一来，“player piano”似乎变得“人性化”了。“人性化”了的“player piano”极大地冲击了传统钢琴市场，大部分钢琴爱好者都投身于“player piano”。1905 年，“player piano”的销售量只占整个钢琴市场的 6%，而十年后，它在市场上的份额占了四分之一。再过了五年“player piano”的销售量上升至 70%，一个惊人的数字！

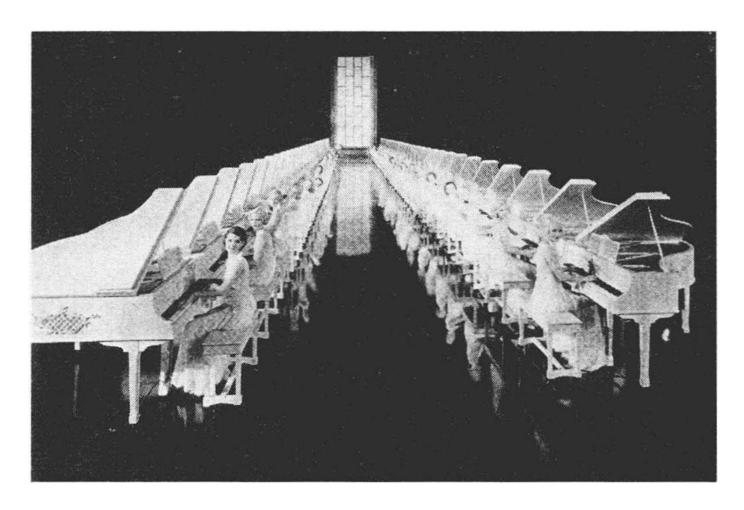
20 世纪 20 年代，很少有人在学习传统钢琴演奏。如此现象向世人敲响了什么是“真正意义上的音乐”的警钟。

乡村女工刺激了美国钢琴

乡村女工弹钢琴成为刺激美国钢琴业发展的动力。为了产业的发展，利用鼓励女性培养艺术爱好的“文明”手段来达到“不文明”的暴利目的。

任何事物的发展都是有阶段性的。比如体育，当年出了一个庄则栋，全国上下掀起了乒乓球的热潮，以至于我们党和国家领导人可以用乒乓球作为外交的手段。后来，中国乒乓球席卷世界，几乎所向无敌，关心者少了。大家的注意转向了排球。当郎平的战友们“三连冠”之后，体

育爱好者的热情又转向了。转到了足球，因为中国队进入了世界杯。虽然“国足”冲出亚洲获了“零得分”，但这也是成绩。我们的目光还会转向哪里呢?



音乐也是一样，钢琴的发展自然也是阶段性的。贺绿汀的《牧童短笛》是中国钢琴作品走向世界的第一曲，傅聪是中国钢琴家走向世界的第一人。虽然现在又有了李云迪成为了“中国肖邦”，但是，在今天的中国，数以百万计的孩子弹奏钢琴严格地说不是为了音乐，充其量是为了教育，或者更坦白地说是为了提高孩子的“价码”。在琴童家长们的心目中，李云迪的地位要大大地高于肖邦(当然肖邦已经死了，活人才有价值)，因为李云迪的“中国肖

邦”是一种身价、财富和家长的(不是孩子的)荣誉，而音乐只是一种手段罢了。

这样的异化现象是历史的自然。钢琴，在一个半世纪之前的情形并没有比现在“高尚”多少，别以为19世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界。其实，那时的情形远不是我们现在想象的那样——只有肖邦、李斯特、布拉姆斯等伟大的艺术家在演奏钢琴，在创造伟大的精神产品。

1842年，作家狄更斯从英国来到美国的一个工业小城镇，他为那里的一件物品所惊异，那就是钢琴。当然，他的惊异并不是因为那里的钢琴特别便宜或者出奇的昂贵，而是发现钢琴制造工厂内的工人大多为从农村招募来的单身女工。更让他惊异的是，当狄更斯来到这些女工休息、生活区，他看到的是她们不仅以阅读报刊杂志作为消遣，而且还以弹奏钢琴作为娱乐的主要内容。他为之感慨万分：这里的女人与英国乡村女性是多么地不同！

读读报刊、看看杂志、弹弹钢琴这有什么稀奇的呢？狄更斯何必为此而大发感慨？这三项消遣内容早在几十年前已经成为当时人们的修养，特别是在奥斯汀的小说中，读报、看书和弹琴犹如中国古代文人的“琴棋书画”四宝成为了当时年轻淑女的必备手艺。但是，问题在于那修养

和手艺仅仅是针对富裕悠闲阶层的小姐们的要求，而对于农村女子来说，那样的生活是天堂里的日子。为此狄更斯才"大惊小怪"的感慨。所以，眼光敏锐的大作家清楚地告诉那些中产阶级和上层社会的英国读者们，这读报、看书和弹琴"三宝"在来自乡村的女工中普及，这对美国社会产生的影响和作用将是不可估量的。

虽然狄更斯并没有说这"三宝"在乡村女工中的流行将会产生什么样的结果，但是我们可以感觉到，用知识、情趣和音乐来"教化"人们并不是儒家思想的专利。美国钢琴制造商肯定没有读过孔子再传弟子公孙尼子的《乐记》，而所采用的办法却是殊途同归，他们为了产业的发展、为了产量的提高、为了产品的优质，用鼓励女工学习知识、提高鉴赏力、培养音乐艺术爱好的"文明"手段来达到"不文明"的暴利目的。仔细想想，这些制造商是多么的智慧和"狡猾"，就如同现在"腐朽"的资本主义对崇高的社会主义的精神和物质的侵略和腐蚀一样，他们让社会看到，乡村女工都会弹奏几下钢琴了，那高贵的小姐和夫人掌握良好的钢琴技艺是责无旁贷的了。这不等于是一种最有效的，而且是最便宜的广告吗?

我一直在宣传鄙人的一个理论，即"音乐作为艺术是精神性的，然而，音乐作为职业是物质性的"。也就是

说，艺术成品无疑是精神化的，而这些成品在创造、生产和展现的过程中，其物质化的程度事实上是非常高的。其实，这并无妨于艺术的精神性发展。教师和考级部门从学琴潮流中获得了利益，虽然绝大多数的家长并不指望自己的孩子成为“中国肖邦”（他们也知道人类只能产生一两个“肖邦”），但是学琴高潮不仅造就了无数个音乐天才，而且更重要的是促使了孩子们了解、感知或者喜欢音乐。中国的音乐事业也许会在这样的“异化”潮流中得到很大的发展。

美国的钢琴市场就是这样培养起来的。乡村女工弹奏钢琴的故事成为了刺激美国钢琴业发展的一个动力。开始，女人们只是把弹琴作为消遣，随后，这种消遣成为了时尚。特别是在那些社会上开办大量的贵族寄宿学校中，钢琴和法语成为了必修课程。在这样的时尚中，没有钢琴教育的家庭将是不入流的，没有钢琴教育的孩子是没有修养的，没有钢琴修养的小姐可能是嫁不出去的。最后一种可能或许是我想当然，但是，没有钢琴修养的女子成不了高贵夫人，也得不到绅士们的爱慕，这一点无疑是肯定的。请看一看这些画像，就知道钢琴的教育和修养是多么的重要。大量的钢琴教材出笼，一批一批的钢琴教学书籍出版，许多钢琴教师应运而生，还有更甚者。19 世纪的淑

女工作台就是这样的：镜子、钳子、剪刀、抽屉，还有琴键。化妆美容是一个淑女的基本功，另一项美容化妆的“基本功”就是演奏钢琴。

钢琴的制造业、钢琴的市场、钢琴的社会和群体，在一个貌似不经意的乡村女工的“计谋”下大规模地发展起来了。至此，我们可以钦佩地感悟到狄更斯的敏锐洞察力。为了进一步扩大钢琴的销售，制造商们接下来的一个“计谋”将针对那些演奏家们。请读者注意，制造商将目标对准钢琴家全然不是为了提高钢琴艺术，他们并不在乎音乐怎么样，而关心的是利润和利益。因此，我所说的“钢琴，在一个半世纪之前的情形并没有比现在‘高尚’多少，别以为19世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界”，就是这个道理。

李斯特：音乐大师，炫技狂人，江湖骗子

李斯特是作为一名钢琴凶手为人所知的。诗人夏菲尔说道："音乐会后，胜利的斗士像是战场上的主人一般，那被击败了的钢琴散落在他周围，震断了的琴弦像战利品一样到处漂荡，伤残了的乐器四处飞溅，观众们相互看看。惊呆得说不出话，就如同晴朗的天空，突然刮过一场风暴一样。"

音乐大师，钢琴促销员

钢琴在19世纪具有两面性。一面就是我们在前面所看到的一个巨大的钢琴的制造业、钢琴的市场、钢琴的社会和群体，在一个貌似不经意的乡村女工的"计谋"下大规模地发展起来了。为了进一步扩大钢琴的销售，制造商们动用另一个"计谋"针对的就是那些演奏家们。虽然制造商将目标对准钢琴家全然不是为了提高钢琴艺术，他们并不在乎音乐怎么样，而关心的是利润和利益。但是，就音乐自身而言，这样的商业行为带来的却是钢琴艺术的空前



提高，这就是钢琴在当时的另一面。

请看，商人的“计谋”造就了一张长长的伟大钢琴家名单，诸如舒伯特、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、勃拉姆斯、柴可夫斯基等成百甚至上千个钢琴家。这些人物不仅是钢琴演奏家，而更是钢琴音乐作曲家，他们为钢琴艺术的发展、音乐艺术的发展做出了杰出的贡献。同时，他们也杰出地扮演了钢琴促销员的角色。时隔一个世纪的今天，我们购买钢琴回家，安放在学校琴房教室，高置在音乐厅舞台，甚至于摆设在商场餐厅里，大家弹奏的依然是这些伟大音乐家的钢琴作品。因此，我们可以看到，当

年钢琴商人的用心既是“险恶的”，同时也是“伟大的”。在他们的“计谋”下，钢琴不仅推动了城市的经济，而且更是推动了文化的发展。如今，无论是钢琴演奏、教育(甚至作为家庭装饰)已经成为了我们城市文化生活中重要的内容和形式。

在当年“扮演钢琴促销员角色”的人物中，李斯特是最佳者。因为钢琴在他手中不只是一件乐器，他将钢琴的功能发挥到了极端穷尽的地步：时而是凶器、时而是眼泪、时而是鲜花、时而是筹码、时而是甜言蜜语、时而是狂轰滥炸、时而是运动鞋、时而是跳水台、时而是道具、时而是服装、时而是美女、时而成了强盗、时而是他的天堂、时而又成为了他的地狱，这钢琴简直成为了李斯特玩耍十八般武艺的器具。

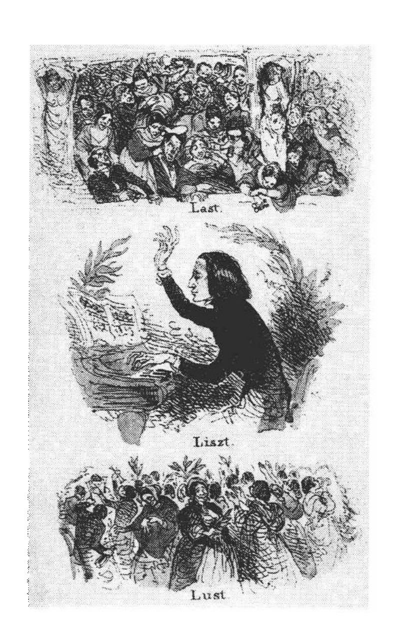
庸俗不堪的“炫技狂人”

李斯特是欧洲艺术音乐史上一位极其重要的人物，其兼作曲家、钢琴家、指挥家、哲学家、音乐学院院长和僧侣为一身。对于他的天才，有学者这样评价说，他有一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格。在音乐史上，很难再找到像李斯特那样毁誉不一的人物。他的才华使得自己作为音乐家为人类艺术做出了重要

贡献，同时，他的才华也诋毁了自己作为钢琴家的李斯特而成为了庸俗不堪的“炫技狂人”。

听，这就是李斯特自己的“宣言”：“你看见了，钢琴对我来说就如军舰对于水兵，或者马对于阿拉伯人一样”。因此，在灵魂深处，李斯特从来就是将钢琴作为马匹兵器厮杀于战场。他哪里觉得音乐是崇高的！钢琴在他这位“战士”的手中是枪、是刀，是与“敌人”战斗的工具。

我曾经参与翻译过一本《李斯特传》的小册子，作者是英国音乐评论家安东尼·威尔金森，其中有一段讲述了李斯特与一位钢琴家进行竞赛的故事。情节大致是这样的，有一年，李斯特不在巴黎，但他听说一位被称为“三只手”的钢琴家西基斯蒙德·泰尔伯格偷袭了巴黎音乐舞台，为之非常愤慨。李斯特冲回巴黎，宣称自己要与这位暴发户泰



尔伯格进行比试。他说："我将要在泰尔伯格先生美酒中泼上冷水"。但是，当1832年李斯特赶回巴黎时，这位篡位者刚刚在胜利的凯旋中离开。虽然这场决斗不得不等到明年春天，但李斯特并没有休息。他在《音乐报》上撰文猛烈攻击泰尔伯格的音乐，文章说道："我花了整整一上午把自己关在屋里，来仔细详尽地研究这些作品。然而，研究的结果却与我的期望截然相反。只有一件事情使我惊讶——如此空洞无物、平庸低劣的作品居然能产生如此巨大的效果…… 我为自己感到遗憾，公众们硬要把我们的名字拉扯在一起，好像我们是在同一竞技场上为同一桂冠而进行搏斗似的"。

泰尔伯格于1837年3月回到了巴黎，他立即宣布在巴黎音乐学院举行一场音乐会，这表明他要与李斯特进行公开决战。在音乐会上，泰尔伯格表演了他那两匹非常著名的"战马"，即他的《上帝拯救国王幻想曲》和根据罗西尼歌剧改编的《摩西幻想曲》。然而李斯特对"敌人"的"三只手"的演奏效果完全不以为然，他公然宣称："泰尔伯格不过是在钢琴上演奏小提琴罢了！" 当人们问泰尔伯格是否在下一场音乐会上与李斯特同台表演时，他对李斯特的侮辱给予了这样的答复："不，我不喜欢让人伴奏！"当时的评论简直可与今天世界性的重量级拳击赛的

报道相媲美——“女士们，先生们，左手这边的钢琴，我们有‘巨大丑陋之熊’，而右边，是‘路易斯维尔之唇’。”

如果第一轮看上去是泰尔伯格占上风的话，那么很清楚，第二轮是李斯特得了优势。开始是泰尔伯格在音乐学院能容纳四百名听众的礼堂里举行了音乐会，而李斯特则以他特有的风格租下了歌剧院，在超前者十倍之多的观众面前进行了演奏。这是一次胜利，对此李斯特这样说：“这天晚上对我来说是非常辉煌的，你从来不曾看到我能得到人们这样的理解，这样的喝彩。公众当然转向了我们这边。泰尔伯格惊得呆若木鸡。”

在3月26日随《音乐报》的版面上发布了决赛的消息。3月31日，在贝尔基奥约索公爵夫人的沙龙中举行了为帮助意大利难民的义演音乐会，这是第三个回合。音乐会票价是四十法郎，这是当时的最高票价纪录。

泰尔伯格首先出场，又重演了他的《摩西幻想曲》——耀眼炫目的表演，使他的崇拜者们如痴似醉。我们来看看李斯特是怎样来回敬他的！他坐在钢琴前，用双手梳理了一下他那缠扭在一起的长发。然后开始了他的《尼奥伯幻想曲》演奏。这首新近完成的作品，旨在要显示出他能完全控制这轮比赛。大把大把的音符发起了

攻势，摇晃不停的身体，一会儿上下晃动、一会左右摇摆，双脚在踏板上似舞蹈般的活跃，左手一阵疾风阵雨，右手一连串和弦在爆裂。他精致的手指像舞蹈着的艺术家，他的耐力像一位阿拉伯骑士。

结果是无疑的，但美人们的眼睛转向了裁判。她怎样评判这场比赛？贝尔基奥约索公爵夫人这时以惯用的老练圆滑的诡计，把两位“格斗士”叫在一起，判决如下；“泰尔伯格是世界上最好的钢琴家，”观众们倒吸了一口气，“但是，李斯特”，她大声宣告，“是无与伦比的。”

然而，李斯特的竞技性并没有得到真正的音乐家们首肯。由于李斯特不仅在众人面前演奏时设计一些愚蠢的恶作剧，而且他还和音乐本身胡闹，门德尔松曾对李斯特批评。他说：“李斯特已失去了我对他相当一部分的尊敬。他以可悲的，不完善的风格来演奏贝多芬、巴赫和亨德尔的作品，结果是那样含混不清。那样愚蠢无聊，我宁愿去听一些中流水平的钢琴家弹奏，也许能得到更多的愉快。这里加了 10 小节，那里漏掉 7 小节，这里是错弹的和弦，那里是在轻柔经过句上他反而用了可怕的强奏，还有不少其他令人叹息的不端之举。”

炫技大师们都有一套特别的诡计招数，对手们不仅要相互竞争，而且更要迎得听众的注意力。李斯特通常是这

样做的，如果掌声过后，他弹奏的一首贝多芬的奏鸣曲的反应不如往常那样热烈，那么他很快就紧接着一首空洞无聊的作品，以能让自己表现他那魔鬼般的钢琴演奏艺术。随即掌声大作，“炫技狂人”的荣誉得救了。

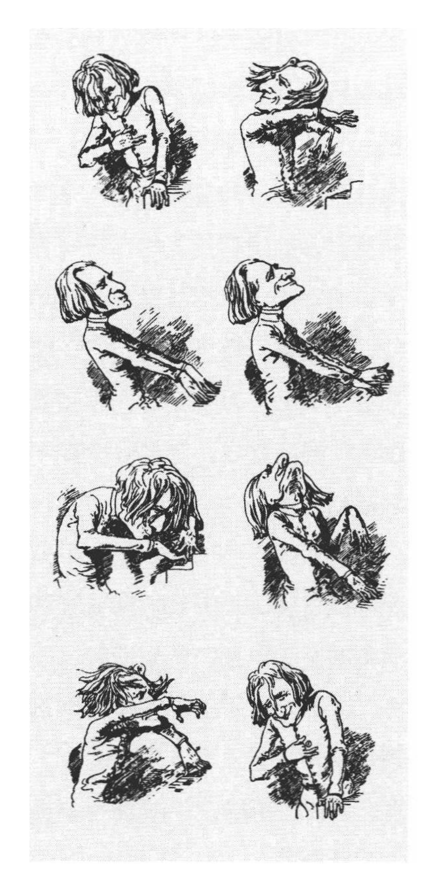
演技明星、斗鸡战士和“江湖骗子”

不幸的是，巴尔扎克将李斯特作为他的一部长篇小说中的一位意大利歌唱家的性格模特，而且还把他称作为“江湖骗子”。

评论家安东尼·威尔金森还在书中这样说到，1886 年的钢琴在制造上已经比 50 年前更加坚固了，而当时，李斯特是作为一名钢琴凶手为人所知的。诗人夏菲尔说道：“音乐会后，胜利的斗士像是战场上的主人一般，那被击败了的钢琴散落在他周围，震断了的琴弦像战利品一样到处漂荡，伤残了的乐器四处飞溅，观众们相互看看。惊呆得说不出话，就如同晴朗的天空，突然刮过一场风暴一样。”

我们可以看到这样一幅漫画：一位巴黎音乐学院稳重的教授在李斯特的钢琴旁瑟瑟发抖，不是由于钢琴演奏家而是因为钢琴本身。他静等着，没准什么时候就能看到砸断了的琴弦和飞成碎片的琴锤。当李斯特演奏时，海涅也

有同感："既感到神圣，也觉得焦虑，但更多的是焦虑……"



其实，这类炫技"秀"并不只发生在李斯特身上，其他伟大的音乐家也干过这样的事情。

为了使钢琴活动具有娱乐性，历史上曾进行过不少取悦一般大众口味的娱乐，例如"双钢琴之战"，即两架钢琴之间的"战争"。最早的"双钢琴之战"可以追溯到16世纪末，首先是柯劳迪欧·梅鲁拉和安德里·嘎伯瑞利在威尼斯举行了"双管风琴大战"；1708年，斯卡拉蒂与海顿在罗马相互对阵；九年之后，"无与伦比"的巴赫也与被誉为"波兰之王"的路易斯·马蟾德在德累斯顿进行"拼杀"。其中一些著名的

“大战”要数1781年莫扎特与克莱门第，以及我们前面讲的李斯特与泰尔伯格。这两项“大赛”都得到皇家宫廷的极大支持和赞助，持续了很长一段时间而成为了传统。当时奥地利国王约瑟夫二世曾参与“大战”的观赏，他下注赌莫扎特的演奏技艺将高于克莱门第。结果国王获胜，因为人们评判莫扎特不仅有高超的技术，而且还有上等的品位，而克莱门第只具有技艺。即使连最为“清高”的贝多芬也不例外，为建立自己在“圈内”的地位，为吸引“赞助人”的注意力，他也曾不得不卷入过这类“斗鸡”的娱乐活动之中。

虽然到19世纪30年代中期，钢琴在机械上的各个方面都已发展成今天我们所知道的这个样子了，然而，它仍然不够坚固以抵挡像李斯特这般炫技家们对它的袭击。早先，这种乐器是局限在较小的场合中，用于沙龙娱乐，而现在钢琴被召入了音乐会大厅。当时李斯特觉得钢琴太脆弱，为此，拒绝在一般舞台上演奏，除非有备用的钢琴。有时李斯特会在一场演出中用到三架琴，一架一架换着弹。1870年，他在魏玛教学时，每年使用一架新贝契斯钢琴。

正像由于竞赛驾驶员们的要求而促使了20世纪摩托车的发展一样，音乐会演奏大师的要求在19世纪也促成了钢

琴制造的改进。李斯特出生时，钢琴才刚确定了它的基本形状，到了李斯特成熟之后，他的才华促进了钢琴得到了最重要的发展。李斯特天生具有那种捕捉迎面而来的新的机遇，他火一般的想象力不仅不断扩展了钢琴的表现领域，而且还向制造家们提出了改革和精制的要求。

因此，确切地说李斯特是一位钢琴“演技派明星”。他的个人魅力吸引了舞台前无数钢琴爱好和崇拜者，同时他的表现力为促进钢琴商业化、市场化产生了重要影响。

19 世纪下半叶以来，钢琴的发展是全方位的。钢琴作为音乐的表现媒介只是其中的一部分内容，我们从李斯特的“十八般武艺”中已经察觉到了钢琴巨大的潜在力量。肖邦、贝多芬把钢琴作为“革命武器”；好莱坞导演将钢琴作为浪漫的道具——钢琴是最早为无声电影配音的“功臣”，在东方社会中钢琴成为了西方文化的代表、西方文明东征的使者；钢琴在战犯集中营中是非常出色的灵魂教化剂，作为战利品的钢琴，在战场上成为了天堂之声。酒吧中少不了钢琴，学校音乐教育缺不了钢琴，爵士也是在钢琴的摇摆声中成长起来的。谁能想到，钢琴竟然还会成为现代艺术的陪葬品。

梅纽因：人类音乐和博爱的使者

梅纽因远不止是一位音乐家，甚至远不止是一位音乐世界的大使，他是一位极为难得的、十分高尚的人。

——摘自罗宾·丹尼尔斯《梅纽因谈话录·引言》

梅纽因走了

1999年3月12日，柏林上空，不，整个地球的上空，一颗璀璨的明星走完了他的生命之旅，返回到茫茫无际的宇宙之中。然而，它的光亮却永远留在了人间。小提琴大师耶胡迪·梅纽因的身躯离开了我们，但是他深情的琴声、丰富的音乐、高贵的人格、博爱的善良和崇高的人文精神凝聚成为一颗璀璨的明星，永远在人类音乐生活中闪烁、发光。

为了追念这位与中国人和中国文化有着深厚情谊的音乐大师，翌日3月13日晚，在北京音乐厅里，中国交响乐



团和在座的听众向梅纽因致哀。一分钟的全场肃穆之后，开始了悼念这位音乐大师的音乐会。在缓缓的音乐声中，人们回忆着在同样的月夜下、同样的音乐舞台中、同样的国度里，这位伟大的小提琴家从他神奇的弓弦上、优美的指挥线条中，以及谆谆教诲的音乐语言里曾为我们带来过许多次珍贵的音乐洗礼。我们将永远怀念他——人类音乐和博爱的使者。

前无古人，后无来者

如果有人说，梅纽因既是伟大的小提琴家，又不是伟大的小提琴家，大家不必为这样悖论似的评语而惊讶。作为世界级的小提琴家，梅纽因不是完美的。永远有两位圣



人般的小提琴巨匠压迫着他，一是克莱斯勒，另一是海菲兹，这两位演奏巨匠是少年梅纽因的崇拜偶像。克莱斯勒凭借着他在小提琴上的独特魅力——那种“前无古人，后无来者”的灵性，在音乐演奏中的非凡热情——那种血液里始终不会停息的感情冲动，表达自己个性的音乐语言——那种略带玩世不恭而又懒得认真处世的人间不再有的抒情气息，使用特殊颤音和短促弓法的技术——那种传统小提琴演奏中最忌讳的“不正规”手法，创造了既属于先天又是后天努力的结果的极其个性化的小提琴演奏风格。克莱斯勒演奏中的美妙动听和浪漫节奏成为了当时以及后世所有小提琴家都在研究和模仿的范例。海菲兹是另一种样式的巨匠。当年克莱斯勒听了十三岁的海菲兹的演

奏之后感慨地说，“我也许会怀着多么满意的心情立刻砸碎自己的小提琴”。海菲兹依靠的是他心理上极其理智的控制、感情上近乎于冷漠的表述，音乐节奏和力度上严格精确的分配、左手音准和右手弓法上准确无误的到位、小提琴各种技巧上绚丽甚至完美的表现，加上不必“勤学苦练”的与生俱来的生理本能，成为了小提琴领域里的超人和神，而梅纽因呢？他既不如克莱斯勒，也不如海菲兹。梅纽因的音乐有热情，但不如克莱斯勒那样地激情，更少的是克莱斯勒的诙谐和情趣。梅纽因的技术娴熟，但不能与海菲兹相比。他在演奏上的准确性、理智性和完美性是不全然尽人意的。右手技术是他致命的缺陷，让人担忧的连续顿弓，特别是时常颤抖的运弓极大地限制了他在小提琴技术上的权威地位。过早地消耗天才，缺乏系统有序的严格基础训练，先天的生理不足，加之不幸的职业病，给梅纽因在小提琴演奏的准确性、完美性上设下了不可逾越的障碍。因此，给予梅纽因不是一位伟大的小提琴家的评价不无一定的道理。

诚然，梅纽因在演奏上的确不是完美无缺。然而，说他不是一位最伟大的小提琴家，仅仅是针对他的演奏技术而言。不容置疑，他是一位举世公认的小提琴家大师。这“大师”的称号是授予他的音乐、风格和精神，而不是技

巧。请听一听英国著名评论家西蒙·柯林斯对梅纽因的称赞："他通过他的小提琴发出的无与伦比的美妙声音所传达出来的高贵精神，赢得了人们对他由衷的爱戴。"这种高贵精神似乎是上帝赐予的，在他幼年时就已经完美地显现了这样的特征。1927年，十一岁的梅纽因来到纽约，在卡内基音乐厅舞台上，这位穿着短裤和开领衬衫的胖墩墩的小大人，非常自信地站在纽约交响乐团前，以任何语言都无法形容的完美方式演奏了贝多芬的小提琴协奏曲。乐队演奏员为之感动得热泪盈眶，评论家更是茫然失措，不知如何来评价这样一位被埃奈斯库称为"年轻的老朋友"的天使般的神奇琴童。他们难以理解，一位孩童竟然可以将贝多芬的这首非常艰深富含哲理的小提琴协奏曲演奏得如此完美动人。

音乐从来都是一种用于欣赏的艺术，人们的修养、文化，以及含蓄的感情最为集中地体现在古典音乐的演奏活动里。那种狂热、兴奋、失去理性的宣叙，甚至失控的行为是与艺术音乐无缘的。然而，如此这般只有在体育竞技场上才有的现象却发生在了梅纽因的音乐会中。在纽约一举成名之后不久的梅纽因，在柏林，由布鲁诺·瓦尔特指挥演奏了音乐史上三位最伟大的作曲家所作的小提琴音乐文献中三首最艰深的作品：巴赫、贝多芬和布拉姆斯的协

奏曲。因为完美而精湛的演奏，人们为之欢呼的程度是难以想象的。能想象独奏者向观众致谢长达45分钟？能想象警察竟然无力阻止街道上为了小提琴的演奏而疯狂的人群？能想象在德累斯顿歌剧院一位十二三岁琴童日复一日的演奏挤走了原定的歌剧演出？谁又能想象罗马奥古斯特音乐厅的二十多扇窗子被砸是因为人们想聆听一个少年琴手的表演？更不能想象的是，在维也纳有人因为孩童演奏的小提琴音乐而兴奋过度几乎昏死过去。这，就是当年梅纽因的“惊人”现象。梅纽因在世时，家中一直挂着一幅瓦尔特的照片，上面的那句话是对这位琴童的高度评价：“送给耶胡迪·梅纽因——一位有着伟大灵魂的孩子。你忠实的朋友。”

贝多芬唯一的一部小提琴协奏曲，也是这一体裁中最伟大的作品之一。我们经常说古典作品中有十大小提琴协奏曲，那么，贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》无疑就在首位。著名音乐史学家保罗·朗这样说：“贝多芬是找到通向古典主义的最后的境界之路的音乐家，并且从美的境界进入崇高的境界。”这首协奏曲就是最好地体现了贝多芬“从美的境界进入崇高的境界”的杰作。演奏这部作品，对于每一位小提琴家来说都是最艰难的工作。这种艰难不只是演奏的技术问题，而更多的是音乐、知识、人

格、博爱和崇高境界的综合。梅纽因的伟大，即他在小提琴演奏上的大师分量和地位，非常集中地体现在他对这首最艰深、优美的作品的诠释上。梅纽因继承了埃奈斯库的传统，发展了自己的风格，迄今为止，他依然是贝多芬小提琴协奏曲的最好、最权威的演奏者。

梅纽因在孩童时候就对贝多芬这首协奏曲非常热爱。这位琴童似乎天生有一种直觉，他知道这部作品要表达的内容是什么，并且理解这部作品所具有的力量和崇高的感情。梅纽因在与丹尼尔斯的《谈话录》中说道："由于我的老师帕尔辛格和埃奈斯库的教导，在我是个孩子的时候，就对这部作品的内容有了亲切的感受。后来，通过有意识地分析过去凭直觉学来的东西，这部作品的结构和概念就形成了。因而我对这部作品的演奏也就更有权威性。"当今世界音乐舞台上的另一位杰出的小提琴家，女奇才索菲·穆特也是贝多芬小提琴协奏曲的最优秀的诠释者之一，她曾得到过梅纽因的许多教导，如今人们将穆特誉为"女梅纽因"。

梅纽因在音乐舞台上所做的不仅仅是演奏小提琴，他呈现在我们面前的是生动的音乐再创造，更多的是对心灵美的一种追求。他对待音乐犹如母亲温暖的双臂怀抱婴儿、温柔的目光注视着她的骨肉时那样的感情，总是如此

地深情。将他博大精深的表现力凝聚在“深情”二字上，可以说是对梅纽因小提琴音乐演奏风格的最好总结。

“深情”和“崇高”似乎是梅纽因的天性，但又不尽然。同样，他的才能和境界既是上帝赐予的，但又更是他自己后天非凡努力所得。

超人心智的犹太天才

1916年4月22日，一位男婴降临在纽约的一个从俄国移居而来的犹太家庭里，他就是父亲莫伊谢和母亲玛鲁塔的头生子耶胡迪·梅纽因。伟大的母亲以渊博知识和深沉的大提琴声孕育了他，父亲用优美的小提琴和歌唱熏陶了他，这样的生理、血液传承使他与音乐结下了不解之缘。两三岁的梅纽因时常在父母的怀里坐在音乐厅、歌剧院里聆听着音乐舞台上的旋律和节奏，或注视着歌剧舞台上的歌唱和表演。随着舞台上弓弦的运动、指挥棒的旋转、歌喉的宣叙，一颗幼小但伟大的灵魂在这样的摇篮里成长起来。

《三字经》开篇就说，人之初，性本善。也就是说，初来到人世间的心灵是无瑕、天真的，是一片丝毫没有受到过侵蚀的净土。然后，孩童以其对周围世界格外的好奇，不断地吸收，不断地模仿，不断地以孩童特有的创造

力，在那块净土上建筑自己的想象和对于这个世界的理解。在建筑自己的想象和理解这个世界过程中，孩童有一种天生的归类能力，他们大多只对与自己年龄相仿的孩子有感应。梅纽因就是在这样的孩童天性中成长起来的。虽然他在舞台上看到的是各种各样的乐器，在家里听到的更多的是母亲的大提琴声，然而，孩童的“自知之明”态度使得梅纽因对母亲和舞台上的那些大尺寸的“大家伙”不感兴趣，而只对小提琴情有独钟。因为家人见小小的梅纽因会连续很长时间眼睛一眨都不眨地看着父亲演奏小提琴，又见着他用东西模仿着父亲样子摆着拉小提琴的姿态，从梅纽因幼小的眼神里，大人们注意到了他的兴趣。于是，为了满足小孩的好奇，家人给了他一把玩具小提琴。谁也没有料到，梅纽因随即将玩具小提琴砸了个稀巴烂。大人们惊呆了，还没有等大人们问话，梅纽因就说，他要的是一件真正的乐器，他强调，要一把能够抒发他感情的真正的小提琴。

天才是什么？一个超乎寻常的超人心智就是天才！五岁的梅纽因就是以他非凡的心智表现了音乐天赋。1921 年 10 月 26 日，只有半年琴龄的梅纽因在豪华的“费尔基特大酒店学生演奏会”上举行了令人瞠目结舌的表演。两年后，这位崭露头角的琴童成为了当时著名的小提琴家帕尔

辛格的正式门生，并且在他的指挥下，梅纽因与旧金山交响乐团合作演奏了门德尔松的《E小调小提琴协奏曲》。

梅纽因的不寻常才华不断地受到人们的注意。1926年，艺术保护人西德尼·埃尔曼为使这位孩子的音乐才华得到真正的培养和深造，他出资让梅纽因一家前往欧洲。在比利时，十岁的梅纽因在小提琴泰斗伊萨依面前演奏了拉罗的《西班牙交响曲》，大师对他的演奏给予了很高的评价。确立成年之后的梅纽因在世界音乐舞台上的大师地位、伟大成就和崇高威望是与一个关键人物密切相连的。这位关键人物就是享有世界盛名的小提琴家和作曲家乔治·埃奈斯库。当时由于伊萨依年老体迈无力接受梅纽因作为学生，然而，这位小琴童却非常有幸地在巴黎邂逅了大师埃奈斯库。埃奈斯库是梅纽因教父般的恩师，可是，当时他与埃奈斯库的相识却有一番故事。

“我想跟您学琴”，小琴童说。

“大概你弄错了吧，我从来不教私人学生”，大师回答。

“但是，我一定要跟您学琴，我祈求您听听我拉琴”，小琴童固执地要求。

“可是，这事不好办，我正要出远门去外地巡回演出。明天清早六点半就要动身”，大师依然摇着头。

“我可以早来一小时，趁您在收拾行李的时候拉给您听，行不行”？小琴童坚持并且恳求地说。

法国大提琴家、巴黎音乐学院的教授赫金格当时在场，他对梅纽因说：“小家伙，你胜利了”。埃奈斯库被只有十岁的梅纽因的直率、坚定，同时又充满天真稚气的性格所吸引。大师将手放在小琴童的肩上，说：“好吧，五点半到克里希街26号。我在那里等你。”

次日清晨大师聆听小琴童演奏的结果是不言而喻的了，它为梅纽因走向国际小提琴舞台打开了大门。更重要的是，大师的首肯和对这位小琴童的接纳是梅纽因以后成为成熟的小提琴家和音乐家的基石。埃奈斯库不仅对梅纽因的父亲申明授课不收费，而且还说：“耶胡迪给我带来的快乐完全抵得过我给他的好处。”在名师的指点下，梅纽因的琴艺神速发展和提高。于是，就有了我们所了解到的一年之后的卡内基音乐厅里贝多芬小提琴协奏曲演出的轰动，以及相继发生的一系列惊人的“梅纽因现象”。当时纽约最负有盛名的音乐评论家阿林·唐斯在《纽约时报》上的评论给予小梅纽因极高的赞赏，称这位年仅十岁的琴童是“一位早熟的伟大艺术家。”

梅纽因出名后，繁忙的演出一直不断。1932年，梅纽因在伦敦演奏了英国著名作曲家埃尔加的《B小调小提琴

协奏曲》，而且是由埃尔加亲自指挥演出的。舆论界评价说，一老一少配合得简直天衣无缝、完美无比、精彩之极。由此，埃尔加对这位少年天才小提琴家的才华非常欣赏。他们也因此而成为挚友。

1935 年是梅纽因早年演出生涯中最为辉煌的一年。他做了一次环球一周的长途旅行演出。在这次演出中，梅纽因经过了十几个国家的六十多个城市。这些国家和地区的听众们对他的演奏和才华都惊叹不已。如此繁忙的演奏活动一直持续到 1936 年。

特殊的家庭教育

大家对琴童的神奇才华惊叹不已，然而，他们只看到琴童的非凡天资和神速进步，却没有注意到给予他格外小心的维护。比如，帕尔辛格对梅纽因的启蒙确实有着不可估量的作用，但是他却无穷尽地挖掘琴童的天资，没有注意到小梅纽因有天生双臂略短的生理特点，更是忽略了对孩子的基础技术训练，过多、过早地消耗琴童身上的本能和天赋。一味地强调不寻常的才华，事实上给尚未成熟的天才种下了以后漫长艺术路途中的苦果。

人们常常引用荣格的话，即“伟大的天才是人类这棵果树上所结下的最好、经常也是最危险的果子，它们总是

悬挂在极易折断的最软弱的树枝上。”的确如此，天才升起得早，他所显现的阴影也就可能越深。缠在天才身上的阴影是什么呢？这种阴影的出现可能会有各种阶段：有的是很明显的，有的则是采取隐蔽、潜伏的形式。每一种天生的才能，不管是对美的感受、生理的特长、管理和经营才干，都有他诱人的一面，危险在于有才能的人往往会看重自己的才能，而且也被别人过分看重。然而，一旦天资衰退了，那么就会产生严重的危机，会产生使整个人都崩溃的感觉。原来那种无约束的才能，那种不需要刻苦努力就具有的才能，那种随心所欲可以支配的才能现在不见了，那时的打击是可想而知的。这里有几种选择，一是得过且过，顺其自然；一是自暴自弃，一蹶不振，我们已经看到有多多少少早年天才从人们的记忆中消失；再一就是认识自己的不足，通过有意识地、细致地从头学起，才能把过去拥有过的才能找回来。这时，原来具有这种才能的人可能会向自己提出这样一个根本性问题：“我需要把它再寻找回来吗？我愿意付出这个代价吗？”这是许许多多天才性人物都会面临的抉择。正如《梅纽因谈话录》作者罗宾·丹尼斯所谈到梅纽因的天才问题时所指出的那样，这就是天才在“他一生中第一次出现的需要有所选择的时刻。这种阴影也可能在其他的时刻以另一种方式在你的头

上盘旋，例如为了摆脱由于父母过高的期望所形成的负担，或是个人的成长与发展中的创造力不相称，事业上出现了某种停顿状态，缺少解决内在矛盾的动力，甚至陷入到其他密切有关的问题中去。”

本能是一种与生俱来的东西，而态度和认识是后天的，是通过学习和经历所形成的。怎样对待自己的天才，怎样面对天才带来的困惑，怎样来解决人生道路上的艰难，这就是一个人对于事业、生活和人生的态度和认识。一般来说，天才所带来的阴影往往被人们看成是一种不好的兆头，然而，如果我们透过它的外表，透过现象看到它的本质，就可以看出阴影到底是什么东西。假如我们甚至以积极的态度来欢迎它们，那么，阴影便就成为了我们生活的老师。

梅纽因最辉煌的时候，也同时是他最艰难的时刻。他自己清醒地认识到，本能正在消失，感性和直觉已经远远不能支撑他对艺术进一步的追求，再就是生理上的缺陷越来越妨碍和限制他在演奏技术上的发展。他面临着抉择。值得我们大家庆幸的是，梅纽因勇敢地面对他那罕见才能的阴影，并从中学到了有益的经验。1936 年的那次环球旅行演出后，梅纽因突然取消一切演出活动，刹那间从世界音乐舞台上消失了。

一个刚刚在国际音乐舞台上确立了地位的年轻音乐家突然从听众眼前消失了，人们对此不能理解。梅纽因为什么要急流勇退？梅纽因在哪里？梅纽因在做什么？

梅纽因整整消失了十八个月。梅纽因从环球旅行演出回来后和全家在加利福尼亚的别墅里隐居了一年半之久。当时梅纽因已满十九岁。这正是少年逐渐变为成人的时期，此时明显化的内在深刻危机使梅纽因不得不采取这一决定。他认为，自己有必要与世隔绝进行自我检查和研究音乐艺术的一些实质性问题。他决心从儿童般的仅仅依靠直觉来拉琴的状态中脱离出来，开始寻找和思考演奏中的理性成分和规律。他坦率地对别人说，从孩童时代起教过他的每一位老师都让他在艺术上得到可喜的进步，可是他们并没有教会他认真地按部就班地去研究小提琴艺术的学问。梅纽因开始成熟了，他将自己对小提琴演奏艺术的领会从感性走向了理性，由直觉上升为认知，摆脱了蒙昧的无意识而达到了自觉的有意识。

拉阿本在《古今杰出小提琴家》中写道："有趣的是他那种大概没有哪个演奏家采取过的解决小提琴难题的办法。他的研究不仅仅进行到演奏著作和教科书为止，还钻研心理学、解剖学、生理学……甚至营养学。他有意想查明各种现象内在的联系并弄清心理、生理以及生物学种种

极其复杂因素对拉琴的影响。”根据以后梅纽因在音乐艺术上所表现出来的造诣，我们可以清楚地看出，在研究小提琴演奏技术的同时，一个成熟的精神世界正在他的身上显现出来。比如，梅纽因作为一个演奏家，在演奏时所表现的热情中增加了一种内心明哲的成分，这种成分逐渐成为了他演奏艺术的主要特征。拉阿本还指出：“现在他努力追求的是要挖掘出音乐深处蕴藏的精神财富：他爱慕巴赫和贝多芬，但并非爱慕英雄气概的普通公民的巴赫和贝多芬，而是敬佩沉浸与悲痛却为捍卫人类和人道主义而进行新的道德战役，因此从悲痛中奋起反抗的严肃深思的巴赫和贝多芬。”

梅纽因的“内心明哲”的特征是怎样建立起来的呢？是大量的书籍，特别是那些思想性非常强的著作给了他许多精神营养和启迪。在《梅纽因谈话录》中，他自己回忆道：

我受康斯坦丁·布伦纳哲学著作的影响极大。他是德籍犹太人，当纳粹德国占领荷兰后，他被捕，并被纳粹分子用瓦斯杀害了。

1938年，一位匿名者给我寄来一批布伦纳的书，这可能是布伦纳的亲朋好友估计我会对他的书感兴趣

而寄给我的。我从来没有见过布伦纳，但战后有人给我看一封信，在信中，布伦纳曾提起过我。

布伦纳的哲学思想主要来自东方，也有我十分崇敬的荷兰哲学家斯宾诺沙的影响。而他的著作又非常德国化。他写过很美的散文，并以讲德语为自豪。因为这种非常适合表达哲学思想和某些抽象思维。我花了几个星期的时间才理解他的写作风格，从那以后，我就不断地阅读他的著作。布伦纳的哲学思想是我的行动指南，是我能处理好生活中的各种事情。这种指导思想继续在我身上不断地发挥作用。

……

在我读过的所有哲学论述中，布伦纳的观点最接近我自己在生活中凭直觉而产生的概念。他力图消除人与人、国家与国家、人类与宇宙之间的那些明显的矛盾和差异。当我寻求正确的宇宙观时，布伦纳的著作给了我很大帮助。它使我懂得了许多道理，拨正了生命的航向，并且使我获得了判断生活中各种事情的能力。

普通人在青少年时期的教育都是在学校完成的，他们的知识大多是在学校里得到的。而梅纽因却不一样，他没

有进过正规学校学习。虽然家庭给了他很好的教育条件，但是梅纽因早年的主要精力是在音乐和小提琴上。当他觉悟到思想和知识对于艺术造诣的提高是如此重要，梅纽因开始广泛地读书，犹如海绵吸水般地大量接受和补充知识。我们从以上他自己的叙述中看到，哲学对他的影响是如此之大。他的阅读范围相当广泛，文学更是他阅读的内容，如马克·吐温、维拉卡瑟、巴尔扎克、狄更斯、莎士比亚、托尔斯泰、雨果、唐奈、马维尔、霍尔德林、歌德等小说和诗歌，甚至中国先秦哲人老子的著作一直是梅纽因非常亲密的伙伴，因为在他的琴盒里永远有一本英文版的《老子》。

将近两年的隐居自修，梅纽因得到的不只是小提琴演奏技术上的焕然一新，更重要的是他在思想、精神上的升华。梅纽因在音乐演奏上更成熟了，在艺术造诣上更成熟了，同时在人格和精神境界上也更成熟了。

人道主义艺术家

正当梅纽因以全新的姿态重新出现在世界音乐舞台的时候，第二次世界大战爆发了。虽然战争影响了他的正常音乐活动和个人生活，而且当时梅纽因已经是有两个孩子的父亲，他可以不必服役参战，但是作为一名有良心的艺

术家，梅纽因并没有躲进自己狭小的艺术殿堂，而是非常积极地为人类和平、为正义、为反法西斯贡献自己的力量。战争期间，梅纽因从阿留申群岛到加勒比海，然后再顺着大西洋，几乎走遍了所有兵营，一共为美国和盟军举行了多达五百场次的演奏。而且，演奏的都是非常经典的作品，如巴赫、贝多芬、门德尔松等的小提琴曲。在这些演出中，梅纽因都是和士兵一样身穿着军服进行演奏。有几次音乐会是在空军基地附近举行，演出中途遇到军事演习，就不得不等到演习完毕继续举行。梅纽因回忆，那段时间的演出中时常断弦，他就不厌其烦地安好弦之后继续演出。还有一次，为了满足热情的听众要求，由于飞机故障，起飞了三次后才到达目的地。到了那里，人们以“我们的哈姆莱特”的致词来表示对他的欢迎。在许多为军队演出中，梅纽因不仅用他的音乐，同时也在演奏会上对听众讲解音乐作品。他回忆道：

> 在战争年代里我为军队演出时，有时我也简短地讲一讲我所演奏的作品。由于那时从未有过印好的节目单，所以我要自己报节目。假如某个曲子是听众不太熟悉的，我就要简单地讲一讲。总的说来，他们都是些很好的、有接受能力的听众。

不久我就形成了一种战时开音乐会的形式。通常我总是先拉一首短小、明亮的小曲，我感到最合适的就是克莱斯勒的《前奏曲与快板》。演奏这个曲子就能吸引住他们的注意力。接下来再拉一首 15 分钟到 20 分钟的长一点的曲子，例如门德尔松的协奏曲或《克莱采尔奏鸣曲》的第一乐章，也可以是巴赫的独奏曲，有时甚至可以拉巴托克的《第一小提琴和钢琴奏鸣曲》中的第一乐章或是最后一个乐章。然后再拉 5 到 6 首小曲子。整个节目大约需要一个小时。通常我一天要开 3 场这样的音乐会。

梅纽因同样也举行许多正式的音乐会。1943 年，他在纽约结识了巴托克，次年他首次演奏了巴托克为他写作的无伴奏小提琴奏鸣曲。1945 年，梅纽因对法国、荷兰、捷克和苏联四国进行了访问演出。在柴可夫斯基音乐厅，梅纽因和奥依斯特拉赫合奏巴赫的小提琴二重协奏曲。他又在英国与勃里顿合作演出。梅纽因是巴黎解放后第一个登上巴黎歌剧院舞台的音乐家，也是战后第一个位犹太音乐家与德国人富特文格勒指挥的柏林交响乐团进行合作演出。这场犹太小提琴家与德国指挥家的合作曾引起世界的轩然大波。起初，人们并不理解梅纽因宽宏而崇高的人文

精神，他们觉得这是民族节变行为。有好几年以色列不欢迎他前去演出，即使最终去了以色列，但他在机场上得到的接待是极其的冷漠和沉寂。然而，梅纽因以他美妙的音乐和博爱的心灵消除了民族间的敌意，赢得了和解。梅纽因再次访问以色列时，人们对他的评论是：“像梅纽因这样激动人心的演奏甚至可以叫无神论者不由自主地相信起神灵。”

在那段时间里，梅纽因将公开演出得来的每年十多万收入都捐献给慈善事业，帮助犹太人和在德国集中营里的受害者。同时，他还经常举行慈善募捐义演，将收入用于英国、法国、比利时和荷兰战后的重建工作。舆论常常说，梅纽因是音乐世界中最伟大的人道主义者之一。

梅纽因的妻子

我们已经了解到，梅纽因的小提琴技巧和艺术，以及其他各方面的能力，都是经过艰苦奋斗赢得的。在他不同的演奏生涯和生活的各个阶段，他的成绩都是经过一次又一次的艰苦努力重新获得的。天才就像下午斜射的太阳，形成很长的一条影子。早年过多地消耗天才所造成的影响又一次显现出来。50 年代后期，由于积累下来的职业病，加上本身的生理缺陷给演奏带来的障碍很明显地暴露了出

来，梅纽因的艺术生涯再一次受到威胁。然而，他又一次战胜了危机。拉阿本这样评价道："当然，他的右手并非完整无恙，站在我们面前的并不是一个真正恢复生理健康的实例，却是一个用意志战胜病魔的榜样。梅纽因毕竟是梅纽因！他那真正艺术家的灵感过去和现在都同样迫使人们忘记他的右手、他的技术。"

这就是梅纽因的伟大之处。他给予人们的不仅仅是小提琴演奏，也不仅仅是传达作曲家的创作意图，更不仅仅只是以他的天才来表现音乐和他个人的感情。换句话说，梅纽因在人们心目中形象不只是一个具有非凡造诣的伟大音乐家，人们对他的爱戴和崇敬更多的是因为他的品格和爱心。

梅纽因对音乐事业的贡献所涉及的方面非常广泛，他还是一位音乐教育家、指挥家、音乐评论家、音乐活动家。由他亲手创办了许多非常重要的音乐团体和活动，例如"梅纽因室内乐团"、"巴思音乐节"、"温泽音乐节"、"格什塔德音乐节"等。其中，教学在梅纽因音乐事业中占有极为重要的地位。梅纽因学校在世界小提琴教育中有着独特而又重要的意义。梅纽因学校的宗旨是全面地培养学生的素质。从音乐到自然科学，从打球到排练和期末演奏会，所学习的课程和活动的内容非常丰富。梅纽

因强调，“所有成员：校长和它的妻子、全体教职员工以及学生都是紧密团结的。大家都意识到，自己就像一部音乐作品中的一个声部，或是一部戏剧中的一个角色，都必须对整个集体作出自己的贡献。”梅纽因学校把学习拉琴和学习做人紧紧地结合在一起，从办学的宗旨我们可以看到，梅纽因希望他的学校的学生们将来都能够成为具有音乐才能和高尚人格并举的艺术家。

由于梅纽因的卓越成就，英国、法国、德国、比利时、希腊都曾授予他荣誉勋章，而且英国牛津和剑桥大学分别授予他荣誉博士学位。从60年代末到70年代，梅纽因曾三次连任国际音乐家理事会主席的职务。

俗话说，一个成功的男人背后一定有一位伟大的女人。梅纽因就是一个典型的例子，他的伟大离不开一个重要的因素，那就是他的妻子狄安娜。然而，梅纽因的感情生活并不是一帆风顺的。1938年，梅纽因在伦敦演出时认识了尼克拉斯，他们很快就结婚了。可是由于尼克拉斯不理解、不能接受梅纽因对于艺术的献身精神，最终他们不得不以离婚告终。数年后，梅纽因与英国舞蹈家狄安娜相遇，1947年他们结为伉俪。狄安娜的艺术修养和对丈夫的理解支持是梅纽因的艺术和人格趋于完美的重要源泉。听一听梅纽因自己对妻子的评价：

狄安娜和我在某些方面很相同，我们都是献身于艺术的人。她成长在一个音乐家庭中，学的是芭蕾舞，对音乐很有修养。…… 当我第一次遇到狄安娜时，我马上感到她就是我一直寻求的人。她给了我和我的工作非常大的帮助。…… 她真的是一位罕见的贤妻良母，她既要陪着我到世界各地旅行，又要照看我们的孩子。我所以能取得这样的成绩，首先就要归功于她。

人类音乐和博爱的使者

丹尼尔斯在《梅纽因谈话录》的“引言”中评价道：半个多世纪以来，梅纽因把他的生命献给了音乐。他的名声在世界各大洲几代人之间传播。他不仅作为一位音乐家，而且作为自由生活的倡导者，触动了世界各国男女老少的内心和生活；他是一位艺术家，然而他所受到的尊敬却远远超过了他所从事的艺术范畴。他在什么地方，他的家也就在什么地方：印度、希腊、瑞士、中国等。人们日夜不停地从世界各地打电话给他，邀请他去演奏、指挥、教学和主持讲座。梅纽因就像熟悉年轻的小提琴学生那样，熟悉那些世界上著名的政治家和活动家。他的活动范围极为广泛。用不着事先准备，他就能很有权威地、十分

生动地讲述巴托克、巴赫、建筑学、国际大赦，以及天然事物的好处等。他所阐述的思想闪耀着一束束的火花。梅纽因对他周围的事情就像对待他的小提琴和音乐作品那样热诚。尽管他的艺术是那么不平凡，可是他总是提醒我们每一个人，始终让自己保持最优秀的品德，这样你就会感染别人。也正是如此，梅纽因在20世纪世界音乐文化中起着非常独特的作用。

梅纽因通过他的小提琴发出的无与伦比的美妙声音所传达出来的高贵人格、精神和境界，赢得了世界对他的爱戴和崇敬。让我们永远缅怀这位集世界伟大的小提琴大师、世界著名的音乐表演艺术家、具有崇高思想和渊博知识的伟大学者，以及善良和伟大的人道主义战士称号于一身的人类音乐和博爱的使者：梅纽因。

后　记

多年来，行走于城市音乐的时间与空间之中，陆续写下了一些自己的经历与感受。其中，感悟最多的就是，“是我们作用着音乐，还是音乐作用着我们？”如前文所述，音乐和人类之间的本质是没有属于与被属于关系的障碍的，这种关系是永恒的，二者永远保持着相互作用的关系，它们是统一的，不能分隔开来孤立看待的。对它们关系的认识要有牛顿超越和统一两种世界观的境界。达到这样的境界我们的知识、智慧和胸襟就有一个新的高度。基于这样的感悟，我将陆续写成的文字汇集于《城市音乐纪事》，与读者们共同分享。

这些小文得以出版，要感谢多年的好友梅雪林先生。受益于梅先生作为一个出版人所具有的独到的市场眼光、特有的文化品位和专业的音乐素养，使得我这些非常个人化的音乐感悟能与大家见面。在此，也要感谢责任编辑张冉细心、认真的编辑工作。最后，无疑要感谢上海书店出版社，我荣幸地成为“音乐人文系列”的第一个作者。

洛　秦

2012 年 11 月 19 日





洛秦，1958年生于杭州。经历下乡与进工厂，曾为管弦乐队小提琴首席。留美博士，上海音乐学院教授、博导，音乐研究所所长，上海音乐学院出版社社长，上海高校音乐人类学E-研究院首席研究员，中国艺术人类学学会副会长等，上海市政协委员，民盟上海市委常委等。出版著作《文与乐——音乐行者的田野札记》、《海上回音叙事》、《音乐中的文化与文化中的音乐》、《音乐的构成：音乐在科学、历史和文化中的解读》、《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》等十余种，以及论文近百万字。获上海市领军人才荣誉称号，国务院政府特殊津贴专家，上海市哲学社会科学优秀成果一等奖等国家及省部级奖项多种。

上架建议：音乐 / 文化
ISBN 978-7-5458-0705-9

9 787545 807059 >
定价：28.00元
易文网：www.ewen.cc